Kunstgeschichte

LEBEN UND WERK DES MASSIMO STANZIONI

Ein Beitrag zur Geschichte der neapolitanischen Malerei des XVII. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
einer
hohen philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

Vorgelegt von
Hanns Schwanenberg
aus Solingen/Gräfrath

1937

Bonner Universitäts-Buchdruckerei, Gebr. Scheur

Berichterstatter:

Prof. Dr. Alfred Stange.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt.

Seite

Einleitung: Kurzer Überblick über die künstlerische Situation der neapolitanischen Malerei des beginnenden 17. Jahrhunderts und Begründung der Themastellung der vorliegenden Arbeit . . . . . 7—10

Darstellung von Leben und Werk des Massimo Stanzioni, einem der wichtigsten Vertreter der neapolitanischen Schule, nach den Quellen . . . . . 10—29

Leben und Werk des Massimo Stanzioni nach den Ergebnissen der neuesten Literatur sowie nach einer neuen Durchsicht des urkundlichen Materials und des vorhandenen Bildbestandes 29—53

Schluß: Würdigung von Stanzionis Werk und seine Bedeutung für die Malerei Neapels . . . . . 53—58

Anhang 59

1. Anmerkungen 59

2. Chronologische Aufstellung der gesicherten Werke Massimo Stanzionis 67

3. Werkkatalog nach Orten, enthaltend: 68

a) Originalwerke 68

b) Zuschreibungen 70

c) Untergegangene Werke 71

4. Literatur-Nachweis 72

Vorwort

Die Anregung zur vorliegenden Arbeit gab mir eine Seminararbeit über das Thema: Die Niederlande und Italien im 17. Jahrh., mit der ich mich innerhalb eines Seminars von Geheimrat Prof. Dr. P. Clemen beschäftigte. Die genauere Ausgestaltung des Themas und die Begrenzung auf einen einzelnen Meister empfahl mir Dr. F. Baumgart, der meine Arbeit durch mannigfache Ratschläge und durch Bereitstellung seines reichhaltigen Materials weitgehendst gefördert hat. Herrn Geheimrat Clemen und Dr. Baumgart möchte ich an dieser Stelle meinen wärmsten Dank aussprechen für die vielfache Unterstützung, die sie meiner Arbeit haben zukommen lassen, ferner möchte ich Herrn Prof. A. Stange aufs herzlichste danken für sein reges Interesse, das er meiner Arbeit entgegenbrachte, und für die vielen wissenschaftlichen und methodischen Hinweise, die er mir zuteil werden ließ. Endlich habe ich einigen Vertretern der italienischen Wissenschaft zu danken, vor allem Prof. Hermanin, Rom, und Direktor Ortolani, Neapel, für ihre fachmännischen Auskünfte und ihr liebenswürdiges Entgegenkommen, mit dem sie mir den Zutritt zu schwer zugänglichen Kunstsammlungen ermöglichten und die Benutzung der Archive erleichterten.

Hanns Schwanenberg.

Kurzer Überblick über die künstlerische Situation der neapolitanischen Malerei des beginnenden 17. Jahrhunderts und Begründung der Themastellung der vorliegenden Arbeit.

Mit dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts beginnt für die Malerei Neapels eine Zeit der Blüte, die das ganze Jahrhundert hindurch anhält. Sie beginnt mit dem Werke Giovanni Battista Caracciolos [1] und endet mit Luca Giordano [2]. Im vorhergehenden Jahrhundert zeigte die neapolitanische Malerei in ihrer Entwicklung keinerlei Selbständigkeit, Neapel war nur eine Kunstprovinz der großen italienischen Zentren, die wenig bedeutenden Meister Nachahmer einer der großen Schulen [3]. Von den neapolitanischen Malern waren damals am geschätztesten und daher auch am meisten beschäftigt Belisario Corenzio [4] und Fabrizio Santafede [5], die beide als Raffael-Nachahmer begonnen hatten, sich dann aber um die Jahrhundertwende den beiden großen modernen Richtungen anschlossen, indem sie sowohl von dem Lombarden Caravaggio als auch von dem Bologneser Carracci einzelne, rein äußerliche Elemente aufnahmen: von Caravaggio stark schattige Beleuchtungseffekte, von Carracci Kompositionsmotive [6]. Die kommende Malergeneration geht zwar aus der Schule des Corenzio und des Santafede hervor, aber bereits mit Caracciolo, der schon 1609 mit einem gesicherten Werke in Erscheinung tritt, setzt eine neue künstlerische Tendenz ein. Caracciolo löst sich von der Schablone seiner Lehrer und schließt sich eigenwillig und nicht nur rein äußerlich den neuen Vorbildern und künstlerischen Absichten Caravaggios an. Den Haupteinfluß auf diese Wandlung übte der persönliche Einfluß Caravaggios aus, der

im Jahre 1607 von Rom nach Neapel kam. Damals entstanden von Caravaggios Hand in Neapel „Die Rosenkranzmadonna“ (jetzt in Wien), „Die Geißelung Christi“ in S. Domenico Maggiore und vor allem die „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ in der Kirche Monte della Misericordia. Auf diesen neuartigen Schöpfungen des Caravaggio baute Caracciolo auf, formte sich aber einen eigenen Luminarismus und Kolorismus. Am deutlichsten wird die Verwandtschaft, aber auch der Unterschied zwischen der Auffassung Caravaggios und Caracciolos faßbar bei einem Vergleich der „Geißelung Christi“ Caravaggios und Caracciolos „Befreiung Petri“, die beide in derselben Kirche hängen. Caracciolo nähert sich mit seiner Vorliebe für kalte Farben und harte Licht- und Schattengegensätze, sowie der Strenge in der Komposition mehr einer früheren Stilstufe des Caravaggio, die dieser damals durch eine malerische Helldunkel-Gestaltung überwunden hatte [7].

Neben diesen richtunggebenden Einfluß Caravaggios, der durch Caracciolo auf die übrigen Neapolitaner weitergeleitet wird, tritt als andere Voraussetzung der neuen Malerei der Bologneser Stil des späten 16. Jahrhunderts, der schon in Corenzio und Santafede nachwirkte. Er zeigt seine Auswirkungen hauptsächlich in einem streng architektonischen Aufbau der Kompositionen, der sich besonders in den Fresko-Malereien bemerkbar macht. Schließlich muß noch der Einfluß Riberas erwähnt werden, der aber für das in dieser Arbeit behandelte Gebiet von geringerer Bedeutung bleibt [8].

Die Repräsentanten des neuen Abschnittes in der Malerei Neapels werden neben Caracciolo: Massimo Stanzioni, Andrea Vaccaro, Francesco Fracanzano, Bernardo Cavallino, Mattia Preti, den Abschluß dieser Entwicklung bildet Luca Giordano [9].

Die künstlerische Leistung dieser Gruppe ist bedeutend genug, um die neapolitanische Malerei eines ganzen Jahrhunderts völlig zu beherrschen, und bis heute steht der male-

rische Schmuck der Kirchen Neapels vornehmlich noch im Zeichen dieser Richtung. Und wenn man innerhalb der italienischen Kunstgeschichte von einer neapolitanischen Malerschule spricht, meint man damit diese Gruppe von Malern, die mit starken Licht- und Schattenwirkungen operieren und sich damit Caravaggesken Problemen nähern, aber nicht zu einer unmittelbaren Nachfolge des Lombarden kommen. Die künstlerische Qualität ihrer Werke bleibt über dem Durchschnitt damaliger italienischer Malerei, erreicht in einigen Bildern sogar höchstes Niveau. Es fehlt bis heute sowohl eine gerechte Gesamtwürdigung dieser Schule, wie auch jegliche genaue Einzeluntersuchung. Die bisherigen Veröffentlichungen behandeln sie entweder nur ganz summarisch innerhalb einer Geschichte der italienischen Malerei oder schilderten den Ablauf der neapolitanischen Malerei rein historisch vom 14. bis 19. Jahrhundert etwa, ohne dabei auf die Kunst des 17. Jahrhunderts besondere Bedeutungsakzente zu legen.

Um zu einer Gesamtwürdigung der neapolitanischen Schule des 17. Jahrhunderts zu kommen, wäre daher zunächst eine genaue kritische Tatsachenforschung notwendig. Es würde aber den Rahmen einer Dissertation überschreiten, diese gesamte Schule zu behandeln. Daher soll am Werke eines ihrer typischen Vertreter: Massimo Stanzioni, ihr Charakter dargestellt werden. Dies ist möglich, da es sich um eine verhältnismäßig geschlossene Richtung handelt, deren Grundtendenzen die gleichen und deren Abweichungen nur gering sind. So dürfte diese Einzeluntersuchung einen Beitrag zur Gesamtdarstellung der neapolitanischen Malerei des 17. Jahrhunderts geben.

Der Gang der Untersuchung wird folgender sein: Aus den Quellen und den Ergebnissen der neueren Literatur, sowie aus einer Durcharbeitung des urkundlichen Materials und des vorhandenen Bildbestandes soll Leben und Werk des Massimo Stanzioni zusammengestellt werden. Seine bedeutendsten und für seine Entwicklung wichtigsten Werke werden

zeitlich geordnet und beschrieben. Dabei wird versucht, seinen künstlerischen Werdegang zu schildern. Hierdurch erlangen wir die Grundlage für eine Würdigung der Kunst des Massimo Stanzioni und ihrer Stellung innerhalb der neapolitanischen Malerei. Als Anhang folgt ein Katalog der Werke des Massimo Stanzioni, der hier zum ersten Mal zusammengestellt wird, ferner eine Übersicht über die wichtigste Literatur zum behandelten Thema.

Darstellung von Leben und Werk des Massimo Stanzioni, einem der wichtigsten Vertreter der neapolitanischen Schule, nach den Quellen.

Die Tätigkeit des Massimo Stanzioni wird schon im 17. Jahrhundert in Neapolitanischen Stadtführern beschrieben. Zum ersten Mal findet der Maler 1654 bei De Lellis in der Literatur Erwähnung [10]. Seine sämtlichen Fresken und Tafelbilder in den Kirchen und Klöstern Neapels zählt Celano 1692 in seinem Stadtführer systematisch auf [11]. Wenn ich nicht genauer auf diesen außerordentlich wichtigen Katalog des Celano eingehe, so liegt dies in Folgendem begründet: Diese Zusammenstellung legt nämlich De Dominici 1742 seinem Werk über die Neapolitanischen Künstler zugrunde, worin er dem Massimo Stanzioni 48 Seiten widmet [12]. Sein Verdienst ist es, daß er jene Zusammenstellung durch ausführliche Bildbeschreibungen erweitert, die er aber willkürlich mit irgendwelchen Daten aus dem Leben Massimos verbindet. So ist die Darstellung des De Dominici nur als unzuverlässige Quelle zu werten. In anderem Zusammenhang wird nochmals im einzelnen auf ihren Wert und ihre Bedeutung zurückzukommen sein. Von Lanzi wird 1789

Stanzioni zum ersten Mal in die Gesamtgeschichte der italienischen Malerei eingeordnet[13]. Hier werden die Angaben des De Dominici ohne Kritik übernommen und gehen von dort aus in die allgemeine Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts ein. 1859 schreibt Dalbono seine Malergeschichte Neapels, 1871 seine spezielle Abhandlung über Massimo Stanzioni[14]. Auch er stützt sich beide Male auf De Dominici, weist daher dieselben Fehler auf wie jener und vermag nur wenig Neues über De Dominici Hinausgehendes zu bringen. Erst in den Einzelforschungen, die B. Croce ab 1892 in der „Napoli Nobilissima" veröffentlichte, wird an De Dominici Kritik geübt, und es werden in dessen Werk auf Grund von sorgfältigen Aktenforschungen und Sichtung des Urkundenmaterials Fälschungen und Unstimmigkeiten nachgewiesen[15]. Hat aber Croce De Dominici noch in etwa gelten lassen, so geht W. Rolfs sogar so weit, in seiner 1910 erschienenen Geschichte der Malerei Neapels zu sagen: „Es wäre unbedingt notwendig, einmal Neapeler Kunstgeschichte so zu schreiben, als ob De Dominici nie existiert hätte"[16]. Mit anderen Worten: er verwirft De Dominici völlig als irreführend und schädlich und spricht ihm jede Bedeutung ab. De Dominici bleibt aber nach wie vor die wichtigste und ausführlichste Quelle für Datierungen, Oeuvre-Aufzählungen und allgemeine stilkritische Angaben. Denn Rolfs hat tatsächlich nur da solche Angaben als unrichtig und erfunden nachgewiesen, wo De Dominici Anekdoten erzählt, wie es in damaligen Künstlerchroniken üblich war, und wo er jene Anekdoten glaubwürdig machen will, indem er sie mit Daten verbindet. Die Daten aber, die für die kunstgeschichtliche Forschung in Frage kommen, wie z. B. Geburtsangabe, Datierung von Gemälden usw., ferner Beschreibungen erscheinen durchaus der Wahrheit entsprechend. In den meisten Fällen lassen sie sich nämlich durch anderweitige Urkunden, bezw. Tatsachenmaterial bestätigen. Daher liegt es nahe, sachliche, nicht rein erzählende Berichte des De Dominici auch in den Fällen,

in denen kein Quellenmaterial mehr vorliegt, als brauchbare Nachweise hinzunehmen. De Dominici wird also überall da, wo er Anekdoten erzählt, unberücksichtigt gelassen, aber seinen Daten und Tatsachenangaben, wenn die Wahrscheinlichkeit dafür spricht, Glauben geschenkt.

Wegen der Wichtigkeit, die deshalb De Dominici trotz aller Anfeindungen für die Lebensbeschreibung des Massimo Stanzioni hat, folgt ein Auszug aus dem Kapitel des De Dominici über Massimo Stanzioni in möglichst wortgetreuer Uebersetzung:

„Massimo Stanzioni wurde im Jahre des Heils 1585 von sehr rechtschaffenen Eltern geboren, deren Name aber nicht bis auf uns gekommen ist." —

Es folgt nunmehr eine längere, rein anekdotenhafte Beschreibung über Massimos Jugendjahre, in denen er sich bis zum Alter von 18 Jahren hauptsächlich mit Musik beschäftigt haben soll. Dann wird eine Geschichte erzählt, wie Massimo zufällig zur Malerei gekommen sei. All diese Dinge sind derart allgemein gehalten und kommen in ähnlicher Version in so vielen anderen Künstlerbiographien des De Dominici wieder, daß sie ohne Weiteres als unwahrscheinlich und für unsere Betrachtung unwichtig ausgeschaltet werden können. De Dominici schreibt weiter:

„und da in jener Zeit die Bildnisse des Fabrizio Santafede sehr beliebt waren, begab sich Massimo in seine Schule, wo er sich dem Zeichenstudium widmete. Er fand daraufhin großes Gefallen am Portraitmalen, und da er nahe der Staffelei des Meisters stand, kopierte er die Portraits, die Fabrizio tagsüber malte, und er ahmte ihn so gut nach, daß seine Gemälde oft mit jenen des Meisters verwechselt wurden. Nachdem er Sicherheit in der Farbgebung und im Zeichnen nach der Natur erlangt hatte, fing er an, verschiedene Edelleute zu portraitieren; damit hatte er so großen Erfolg, daß Santafede, der meistens mit großen Arbeiten beschäftigt war, ihm nach und nach seine gesamten Portrait-

aufträge überließ, indem er ihn in diesem Kunstzweig als besser empfahl, als er selbst sei. Auf diese Weise übte sich Massimo einige Zeit im Portraitmalen, unterließ es aber auch nicht, Heiligenbilder zu malen, so wie die Nachfrage danach an ihn herantrat." —

Dieser Abschnitt ist sachlich gehalten und rein persönlich auf Massimo Stanzioni abgestimmt, entspricht daher wohl der Wirklichkeit. In dem Werkkatalog des Dalbono über Massimo Stanzioni werden tatsächlich in Neapeler Privatsammlungen verschiedene Portraits erwähnt, die heute allerdings nicht mehr als Werke Stanzionis bekannt sind [17]. Nunmehr heißt es bei De Dominici weiter:

„Jetzt erschien ihm ein eingehendes Zeichenstudium nötig zu sein und er hielt es für angebracht, eine Akademie für Aktzeichnen zu besuchen und dort nach den besten antiken Statuen Roms zu studieren. Da in jener Zeit der Ruhm Caracciolos infolge seines Studiums in der Gallerie des Annibale Caracci in Rom (im Palazzo Farnese) sehr gewachsen war, wollte Massimo bei Caracciolo selbst eine bessere Zeichentechnik erwerben. Denn in dieser Beziehung hatte er ihn hauptsächlich loben gehört, allerdings auch wegen seiner Helldunkelmalerei.

In jene Zeit fiel die Ankunft der Artemisia Gentileschi in Neapel." —

Es folgt eine längere, mit Anekdoten reich versehene Ausführung über den großen Ruhm und das Ansehen der Artemisia, dann erzählt De Dominici weiter:

„Massimo hielt es nicht für unter seiner Würde, sich die Werke und die Technik dieser tüchtigen Malerin anzusehen. Er lernte sie kennen und konnte sie jeden Tag malen sehen. Die frischen, schönen Farben, die jene verwendete, machten einen solchen Eindruck auf ihn, daß er sich vornahm, sie nachzuahmen." —

Über diese Angaben ist folgendes zu sagen: Es stimmt, daß die Caravaggio-Schülerin Artemisia Gentileschi nach Nea-

pel kam, allerdings ist die Zeitbestimmung „in jene Zeit" irreführend, da sie nicht in Massimos Jugendzeit, sondern erst 1630 in Neapel eintraf [18]. Daß sie ihn beeinflußte, entspricht der Wahrheit. Es wird an gegebener Stelle darauf zurückzukommen sein. Hören wir De Dominici weiter:

„So unterzog sich der bescheidene, demütige und kluge Massimo der Aufgabe, einige kleinfigurige Historienbilder der Artemisia zu kopieren. Als er eines Tages von seiner Meisterin hörte, wie sie Guido Reni rühmte und beiläufig auch Annibale Caracci, dessen Meister, beeindruckte ihn ihre Begeisterung so stark, daß er ohne Verzug nach Rom ging. Es läßt sich nicht mit Sicherheit behaupten, ob dort damals Guido Reni arbeitete, oder Annibale Caracci in seiner berühmten Schule sich befand, da in zwei Schriften, die bei mir aufbewahrt werden, verschiedene Meinungen darüber geäußert werden [19]. Paul de Matteis sagt, daß Massimo die Art des Caracci sich ganz allgemein angeeignet hätte und diese dem Stil des Guido Reni, den er p e r s ö n l i c h in Rom kennen lernte, anpaßte. Antonio de Simone ein sehr sorgfältiger Bearbeiter der Schriften über unsere Künstler, sagt, daß Massimo Guido Reni n i c h t kennen lernen konnte, weil dieser damals nach Bologna zurückgekehrt war. Massimo sei aber für einige Zeit in der Schule des Annibale Caracci gewesen und habe dort vor allem die Farbgebung des Annibale studiert, aus dieser Technik, verbunden mit der, die er von Artemisia Gentileschi erlernt hatte, bildete er nachher seinen eigenen Stil. Sicher ist, daß Massimo die Werke des Caracci studierte, entweder aus sich selbst heraus oder unter dessen Leitung, wie unsere ältesten Schriftsteller es wollen. Nachdem er in Rom viel gelernt hatte, kehrte er nach Neapel zurück." —

Im großen und ganzen mag De Dominici in diesem Bericht der Wahrheit nahe kommen. Stilkritische Untersuchungen am Werk des Massimo Stanzioni erhärten zum mindesten einen Einfluß sowohl Guido Renis wie auch Caraccis. De

Dominici kommt jetzt zu einer Aufzählung und Beschreibung der Werke Massimo Stanzionis. Ohne dabei chronologisch vorzugehen, und ohne irgend welche künstlerischen Gesichtspunkte zählt er die verschiedenen Werke des Meisters auf und unterscheidet nur zwischen Werken in kirchlichem und im Privatbesitz. Er beginnt mit der Zusammenstellung von Fresken und Altargemälden in verschiedenen kleinen neapolitanischen Kirchen:

„Sprechen wir nun von jenen Werken, die man in den öffentlichen Kirchen sieht. Zuerst von der Kapelle der Hl. Teresa degli Studi[20]. Dort malte er verschiedene Ereignisse aus dem Leben der hl. Mutter Maria in der Art des Belisario. Massimo selbst bekennt in einigen seiner Schriften, daß er von Belisario gelernt und sich seine Freskomalereien angesehen habe. Belisario war in der Tat ein sehr geübter und sicherer Meister in dieser Technik, wie seine unzähligen Werke bezeugen.

Für die Kirche des „Ospedaletto" malte er den Tod Josephs, der im Beisein des Herrn und der heiligsten Jungfrau auf der nackten Erde liegt, von einem Engel gestützt[21]. Aber dieses Gemälde brachte ihm anstatt Lob nur Tadel ein; nicht so sehr wegen der Komposition, die als unziemlich beurteilt wurde, weil er den Heiligen auf die Erde gelegt hatte: denn ein Maler habe zuerst die Würde des Gegenstandes, den er darstellt, zu berücksichtigen. Aber wer Massimo entschuldigen möchte, könnte vielleicht sagen, daß er den hl. Joseph nicht in seiner hohen Eigenschaft als Nachkomme aus dem Geschlecht Davids und Pflegevater des Erlösers habe malen wollen, sondern arm an irdischen Gütern, wie er tatsächlich war.

Aber das Gemälde, das Massimo auf dem Hauptaltar der Kirche Santa Maria delle Anime del Purgatorio ausstellte, hatte ebensoviel Lob erreicht wie das vorige Tadel[22]). Auf demselben stellte er die seligste Jungfrau mit dem Kinde dar, wie sie mit verschiedenen Engeln

ins Fegefeuer hinabsteigt und jene Seelen, die dort gequält werden, aus den Flammen befreit. In jener Zeit wurde das Bild gelobt, weil es gut gemalt sei und frische Farben habe, während es in unseren Tagen schwarz wird und die Schatten übermäßigen Dunkels es jenes Einklanges des Lichtes und der Perspektive berauben, der die Weichheit, Einheitlichkeit und Abstufung der Farben hervorruft.

In der Kirche S. Giovanni delle Monache, innerhalb der Port'Alba, gewöhnlich S. Giovaniello genannt, sieht man auf dem Altar der großen Kreuzkapelle auf der Evangelienseite ein großes Gemälde, das die heiligste Dreifaltigkeit darstellt, welche die in den Himmel aufgenommene seligste Jungfrau krönt [23]. Ein tadelloses Werk, großartig gezeichnet und mit großer Kunst und Farbenpracht gemalt. Dasselbe Geheimnis wurde von Massimo ein zweites Mal in einem großen Gemälde an der Decke der Kirche Regina Coeli dargestellt [24]. In zwei Bildern, links und rechts von obigem, stellt er in dem einen die Geburt der Jungfrau Maria dar und im anderen die Verkündigung durch den Engel Gabriel. Diese Gemälde gehören zu den besten, die Massimo gemalt hat, sowohl wegen des Kolorits, das sehr schön ist und mit der Kraft eines wohlverstandenen Helldunkels gearbeitet, als auch wegen der vollkommenen Zeichnung. Bis auf unsere Tage haben diese Bilder ihre ursprüngliche Frische behalten." —

De Dominici kommt jetzt auf die Kuppel- und Gewölbefresken in S. Lorenzo zu sprechen. Es handelt sich um Darstellungen aus dem Leben des hl. Antonius [25]. De Dominici erzählt die Geschichte einer Wundertat des hl. Antonius von Padua, die den Vizekönig von Neapel bewogen haben soll, den Auftrag zu den oben genannten Malereien zu erteilen. Zum Werke selbst schreibt er:

„Die Kapelle wurde also mit Gemälden des Massimo geschmückt, der darin gerne seine Kunst beweisen wollte und durch ein notarielles Dokument vom Jahre 1639 sich ver-

pflichtete, sowohl die kleine Kuppel als auch die beiden Seitengewölbe für 800 Dukaten auszumalen [26]. Dieses Werk führte er sehr gut aus, sowohl was Zeichnung als auch was Kolorit angeht. In der Kuppel ist S. Antonius in der Glorie dargestellt, wie er von Engeln ins Paradies getragen wird. In die Gewölbe malte der Künstler Wunder des hl. Antonius."

Diese Bemerkungen des De Dominici sind für unsere heutige kunsthistorische Forschung an sich höchst unzulänglich, aber sie haben ihre große Bedeutung dadurch, daß die obigen Gemälde durch Erdbeben zerstört sind. Wir haben demnach nur durch De Dominici genauere Kenntnis von ihrer Existenz. Nach diesem Gemäldezyklus in S. Lorenzo kommt De Dominici auf die Fresken in der S. Annunziata in Neapel zu sprechen. Diese sind ebenfalls heute nicht mehr zu finden und werden durch den Brand der Kirche im Jahre 1757, dem das ganze Inventar zum Opfer fiel, vernichtet worden sein. De Dominici schreibt hierzu:

„Zu gleicher Zeit wurde die Kirche S. Annunziata verschönt, und es sollten die Gewölbe, die von vergoldeten Stuckarbeiten eingerahmt wurden, mit Gemälden geschmückt werden. Die Gemälde auf den Seitenbögen des Hochaltarraumes wurden dem Lanfranco zugeteilt, dem Massimo aber wurden zwei große Bilder in Auftrag gegeben, die an den Mauern des Chores derselben Kirche angebracht werden sollten. Er malte auf einem derselben das Gespräch des Herrn mit den Schriftgelehrten im Tempel zu Jerusalem, auf dem anderen die Hochzeit zu Kana in Galiläa. Mit diesen großartigen Historienbildern, so reich an Gestalten und in einer so bedeutenden Kirche, wollte Massimo dem Publikum und den Professoren seine Kunst zeigen. Deshalb machte er besondere Studien, und eine derselben, die zur Hochzeit zu Kana, wird noch in der Sakristei der Patres Gerolamini di S. Filippo Neri aufbewahrt [27]. Als diese großen Gemälde enthüllt wurden, trug Massimi großes Lob davon, sowohl wegen der großartigen Komposition als auch wegen der

Zeichnung, des Kolorits, der Verschiedenheit der Physiognomien, des Helldunkels, des Reichtums der Kleidungen, kurz all dessen, was zu guter Kunst gehört."

Sehr interessant ist, daß die Studie, die De Dominici oben erwähnt, das Bild mit der Hochzeit zu Kana, sich in der Sakristei von S. Filippo Neri heute noch findet, wir uns also einen Begriff von den untergegangenen großen Gemälden machen können. Anschließend zählt De Dominici wahllos einzelne Werke des Stanzioni auf. Auf den ersten Blick hat man das Gefühl, es sei eine chronologische Ordnung angestrebt, aber bei näherer Prüfung kommt man zu der Feststellung, daß er ganz willkürlich vorgegangen ist. Er schreibt:

„Von da an gab es keinen Adeligen oder Kunstliebhaber, der nicht irgend ein Werk von Massimo haben wollte, und darum sieht man sehr viele in den Häusern der Adeligen und verschiedener Privatleute. Er hatte solchen Ruf erlangt, daß er nach Rom gerufen wurde, um ein Gemälde in der Kirche S. Lorenzo in Lucina für die Kapelle des hl. Antonius anzulegen. Auf diesem stellte er den Heiligen dar, von Engeln umgeben, mit dem Jesuskind auf dem Arm [28]. Bei dieser Gelegenheit hatte er dem Papst Urban VIII. ein Gemälde überreicht, auf dem die Verlobung der hl. Katharina mit dem Jesuskind dargestellt war. Es gefiel dem Papst so sehr, daß er ihn zum Ritter des Rockes Christi machte und wünschte, daß Massimo ein Gegenstück mit derselben Heiligen malte, wie sie den Glauben an Christus in Gegenwart des Tyrannen bekennt und sich standhaft weigert, ein Götzenbild anzubeten, weshalb man sie später räderte [29].

Eines der besten Gemälde, die Massimo in Neapel malte, ist eine Darstellung des hl. Petrus. Er ist mit priesterlichen Gewändern bekleidet, hält die Mitra in der Hand und weiht S. Aspremo zum Bischof. Dieses Bild ist im Chor von S. Pietro ad Aram hinter dem Hochaltar mit drei anderen Bildern zu sehen [30]. Außer dem mittleren, das ein Werk

von Zingaro ist, handelt es sich um Werke unseres Meisters. Die Güte dieser Bilder ist zu jeder Zeit gerühmt worden, da sie mit sehr schönen Tönungen sich ganz nach dem Stil Guido Renis richten, dazu sind sie schön gruppiert und zeigen reiches, gelehrtes Beiwerk.

Für die Decke der Kirche S. Diego, „Ospedaletto" genannt, wie oben erwähnt wurde, malte Massimo das Mittelgemälde. Er stellt dort S. Diego dar, in dem Augenblick, wo er von Engeln zur Glorie getragen wird; ein schönes Werk, gelobt wegen seiner Einheitlichkeit und Farbenfrische [31].

Unterdessen trat im Jahre 1641 der Tod des Domenichino ein. Deshalb blieb die letzte der vier Bildtafeln, die für den Altar eines der vier großen Pfeiler der Kapelle del Tesoro bestimmt waren, unvollendet. Eine andere große Tafel für eine der großen Kapellen gegenüber dem Altar blieb ebenfalls nur angefangen. Dort hatte er das Martyrium des hl. Gennaro zusammen mit seinen Genossen Proculo und Sossio darstellen sollen. Diese unvollendete große Tafel wurde dem Spagnoletto übertragen, der darauf darstellte, wie der hl. Gennaro zum Scheiterhaufen geführt wurde. Die andere Tafel überließ man dem Massimo [32]. Man bestimmte jene unvollendete, vorher erwähnte Tafel des Domenichino für die Sakristei des Tesoro. Massimo malte auf die ihm übertragene Tafel einen jungen Besessenen, der vom hl. Gennaro geheilt wird, mit viel Weichheit der Farben, um nach Möglichkeit die sanften Tönungen des Zampieri (Domenichino) nachzuahmen, den er immer verehrt und vor der Bosheit des Belisario und seiner Anhänger geschützt hatte. In diese Tafel legte Massimo die ganze Kraft seines Könnens.

Alle Wölbungen der großen Kirche Il Gesu Nuovo sind von Belisario gemalt worden. Aber jenes, das den Hochaltarraum schmückt, wurde durch einen zufälligen Brand verdorben. Dadurch wurden auch zwei Engel der Kuppel, die nahe dem Feuer waren, beschädigt, und zwar die, welche zu den besten Werken des Lanfranco rechnen. Diese wurden

von jenem selber wieder hergestellt, der zu jener Zeit die Kuppel des Tesoro malte [33]). Aber der Auftrag für die Neuausmalung des Gewölbes wurde dem Massimo gegeben. Dieser tat alles, um in diesem Werk zu zeigen, wie weit sein Können reichte, da er doch auf so ansehnlichem Raum in der Nähe jener sehr bedeutenden und vollkommenen vier Evangelisten malte, die in den Ecken sind, und andererseits in der Nähe der Kuppel, die von Lanfranco gemalt worden war. Angetrieben von Ehrgeiz, machte er besondere Studien und komponierte die Historien sorgsam in jene Felder ein, die zwischen den Rahmen von vergoldetem Stuck frei bleiben. Es sind, wie in dem korrespondierenden Gewölbe des Eingangs in die Kirche, zehn Gemälde, zwei große in der Mitte und acht kleine in den seitlichen Wölbungen, vier an jeder Seite. Die beiden Mittelbilder sind je 20 Spannen hoch und 18 Spannen breit. Sie werden durch ein goldenes Band von Rosetten und vergoldeter Stuckarbeit verziert. Die anderen Gemälde sind 16 Spannen breit und 12 Spannen hoch." —

Es folgt eine ausführliche Beschreibung dieser Darstellungen. Anschließend gibt De Dominici eine anekdotenhafte Betrachtung über Massimos Arbeitsweise. Er kommt dann zu den Arbeiten Massimo Stanzionis in der Certosa di S. Martino:

„—— Wie weit seine Tüchtigkeit reichte, sieht man deutlich an seinen Werken in der Kirche von S. Martino, wo viele berühmte Künstler gearbeitet haben und noch arbeiten, wie Lanfranco, Spagnoletto und andere, weil er, entbrannt von Ehrgeiz, alles vereinte, was er an Schönheit der Farbgebung, Vollkommenheit der Zeichnung, geschlossener Gruppierung und sittlichem Gehalt des Bildinhaltes leisten konnte. Er malte dort in Konkurrenz mit Spagnoletto die Beisetzung des Leichnams des Erlösers mit der schmerzensreichen seligsten Jungfrau, Magdalena und Johannes. Er fügte hinzu S. Bruno, der das schmerzliche Geheimnis in einer besonders

begnadeten Vision erlebt und betrübt ist, den Sohn Gottes tot zu sehen. Dabei ist noch ein anderer Karthäuser, der dem toten Erlöser die Füße küßt. Es ist eines der schönsten Werke, die Massimo je gemalt hat. Man erzählt hierzu, daß Spagnoletto später aus Neid die Mönche mit betrügerischem Rat überredet hätte, das Bild reinigen zu lassen, da es etwas schwarz geworden war, indem er sagte, daß es dann noch schöner als vorher werden würde. Da er aber dabei eine ätzende Flüssigkeit anwenden ließ, nahm diese, anstatt die Farben aufzufrischen, den schönsten Glanz fort und so blieb das Gemälde verdunkelt, wie man es heute noch sieht[34]. Trotzdem ist es immer noch schön und ausgezeichnet. Man sagt, daß Massimo es nicht mehr nachmalen wollte, damit man die Bosheit Spagnolettos einerseits, die Güte des Werkes andererseits sähe, das, wenn es auch verdorben ist, dennoch ausgezeichnet wirkt.

Im Chor derselben Kirche bewundert man ein sehr großes Gemälde, fast quadratisch. Auf diesem reicht unser Herr das Brot, während viele Diener die anderen notwendigen Dinge zurecht machen, und andere die Treppe heraufkommen und Lebensmittel bringen. Es sind sehr schöne Gestalten in schöner Haltung und mit großer Farbenkraft gemalt, mit guter Zeichnung und verständnisvoll erfaßter Gruppierung; denn es sollte dieses Gemälde neben jenes des großen Veronese gehängt werden, auf dem unser Herr das heiligste Sakrament einsetzt. Die beiden anderen großen Bilder dort wurden von Spagnoletto und von Battistello Caracciolo gemalt.

Massimo malte in S. Martino auch die Decke der Kapelle des hl. Johannes des Täufers. In derselben stellte er unseren Herrn dar, wie er in die Vorhölle hinabsteigt und dort dem Täufer, der die Hauptfigur im Bilde ist, die Hand reicht. In die vier Ecken dieses Gewölbes malte er vier Tugenden, und in die beiden Lünetten die Enthauptung des heiligen Johannes und die Szene, in der das Haupt des

Johannes zu Herodes gebracht wird. In die Mitte des Bogens der Kapelle malte er einen Engel und an den Seiten zwei Geschichten aus der Jugendzeit des Heiligen.

In der Kapelle der Hl. Hugo und Anselmus sieht man auf dem Altar ein Ölbild von seiner Hand, auf welchem er die seligste Jungfrau mit dem Kinde inmitten der beiden erwähnten Heiligen darstellt. Dieses Bild ist besser als die anderen der besagten Kapelle.

Aber das wunderbarste Werk, das von allen gemeinsam gefeiert wird, ist dort (in S. Martino) das schöne Bild des hl. Bruno, der seinen Mönchen die Regel gibt. Es steht auf dem Altare seiner (des hl. Bruno) Kapelle. Dort kann man sehen, wie weit die Nachahmung des Wirklichen gehen kann. Man muß dabei in Betracht ziehen, daß alle Mönche weiße Gewänder tragen. Wer nämlich weiß, was es heißt, immer dasselbe zu malen und doch das Auge des Beschauers nicht zu ermüden, kann sich einen Begriff von dem Wert dieses schwierigen Werkes machen, und deshalb kann man Paul de Matteis wohl entschuldigen, wenn er, das Bild übertrieben preisend, es mit jenem ausgezeichneten Werk des Guido Reni vergleicht, das man auf dem Hauptaltar derselben Kirche sieht, auf dem die Geburt des Herrn dargestellt ist. In der Mitte des Gewölbes der erwähnten Kapelle (des hl. Bruno) sieht man in Fresko gemalt den Heiligen in der Glorie mit vielen Engeln, ein Teil derselben führt ihn, ein Teil derselben singt und spielt. In den Ecken sind verschiedene Wunder des Heiligen dargestellt. In den Lünetten: in der ersten der Graf Ruggiero, der bei der Belagerung von Capua eingeschlafen ist und vom Heiligen gemahnt wird, der großen Gefahr einer Gefangennahme zu entfliehen. In der zweiten: das Wunder am Grabe des hl. Bruno mit der Heilung vieler Kranken. Auf den Seitenmauern unter diesen Lünetten befinden sich zwei Ölgemälde. Auf dem einen ist der Heilige mit dem oben erwähnten Ruggiero gemalt, der ihm zum Dank für erhaltene Wohltaten das Kleid

küßt. Auf dem anderen erscheint dem hl. Bruno die seligste Jungfrau, um ihn in seinen Bußübungen zu trösten. Der Bogen dieser Kapelle zeigt in der Mitte ein Engelchen und zu beiden Seiten die Darstellungen von zwei Wundertaten des Heiligen.

In der Kapelle des hl. Nicolo di Bari befindet sich ein Altarbild des Massimo, welches den Heiligen mit einem Jüngling darstellt, den er aus der Sklaverei der Barbaren befreite; dieser hält einen Becher und eine Tasse [35].

Ein vollkommenes Werk unseres Meisters ist auch das schöne Bild mit einer Kreuzabnahme, das in der Kapelle des hl. Rosenkranzes zu sehen ist, es befindet sich gerade gegenüber dem Hausaltar [36].

Über der Tür des Kapitels, durch die man zum Colloquium geht, malte er den hl. Johannes den Täufer, in der Wüste predigend, aber wenn es auch ein sehr gutes Gemälde ist, kann es in keiner Weise mit dem vorher erwähnten des toten Christus verglichen werden, für das kein Lob genügt. Ebenso gibt es auch kein Lob, das dem folgenden Gemälde entspräche [37].

Auf den großen Türbogen zum Eingang in die Sakristei des T e s o r o malte der hochberühmte Viviano zu beiden Seiten eine Treppe, die in einem Geländer oder Balkon endet [38]. Auf diesen malte Massimo in vortrefflicher Weise den Pilatus, wie er den Erlöser dem hebräischen Volk zeigt und sein ‚Ecce Homo' ausspricht. Auf den erwähnten Treppenstufen stehen Soldaten in so natürlicher Haltung und so wahrheitsgetreu dargestellt, daß jeder Betrachter aufs tiefste erstaunt davor stehen bleibt, wie es mehr als einmal jemandem schon passierte, der ein solch schönes Werk noch nicht gesehen hatte; denn die Treppe scheint wahr und wirklich zu sein, und die Personen sind so lebenswahr gemalt, daß man zwischen dem Wahren und Erdachten nicht unterscheiden kann.

Durch diesen Bogen hindurch gelangt man in einen Durchgang zur Sakristei, dessen Gewölbe ganz in kleine geschweifte Quadrate eingeteilt sind, die nach Zeichnungen unseres Massimo phantasievoll ausgearbeitet sind [39]. Massimo malte in die größeren 4 Historien des Alten Testamentes: Moses mit der bronzenen Schlange, Abraham bei der Opferung des Isaak, die Weintraube, die auf den Schultern von zwei Männern aus dem Lande der Verheißung getragen wird, und Isaak, der den Jakob segnet. In die Zwischenräume dieser Gemälde, die Ovalform haben und in Gold gefaßt sind, malte er die 4 Evangelisten, und ahmte dabei Stuckarbeit so täuschend und mit so großer Meisterschaft und Sorgfalt nach, daß in der Tat das Auge getäuscht wird und jedem Laien die Bilder als echtes und nicht nur gemaltes Relief erscheinen. In den vier kleinen Ecken sieht man vier Historien aus der Leidensgeschichte des Erlösers. Auf der einen wird die Durchbohrung der Hände und Füße gezeigt, auf der anderen die Kreuzerhebung, auf der dritten durchbohrt Longinus mit der Lanze die Seite Christi, auf der vierten wird Christus von Joseph und Nicodemus vom Kreuze abgenommen. Die Gestalten dieser kleinen Historienbilder sind zwar von geringer Größe, aber so vollkommen und mit so schönen Farben gemalt, daß man sie eher für Werke Guido Renis als solche des Massimo Stanzioni halten könnte. Neben den vorgetäuschten Fenstern dieses Gewölbes stellte Stanzioni 6 Propheten dar, die das bittere Leiden unseres Erlösers vorhersagen.

Auf dem Altare der von uns beschriebenen Kapelle des Giovanni Battista befand sich früher jenes Bild, das jetzt im Zimmer des Priors hängt. Auf diesem Bild wird die Taufe des Herrn im Jordan dargestellt. Es wurde entfernt, um einem anderen ähnlichen Inhalts Platz zu machen, das von dem unvergleichlichen Carlo Maratta gemalt worden ist [40].

In der sehr alten und berühmten Kirche S. Paolo Maggiore malte Massimo das ganze Gewölbe des Schiffes aus,

das mit vergoldeter Stuckarbeit verziert ist und in 15 regelmäßige und 4 unregelmäßige Felder eingeteilt ist; die vier letzteren bilden die Ecken des Gewölbes. Fünf Bilder befinden sich ganz oben in der Wölbung, drei große geschweifte in der Mitte und zwei kleine quer an den beiden äußeren Enden. Dargestellt sind Geschichten aus dem Leben der hl. Petrus und Paulus." —

Es folgt eine ausführliche Beschreibung der ganzen Decke.

„In S. Maria Nuova malte Massimo das gesamte Gewölbe aus in Fresko mit der Legende des hl. Jacobus. Das am meisten bewunderte von diesen ist jenes über dem Eingang. Dort sieht man, wie der Leichnam des Heiligen in einer Prozession den gefräßigen Flammen des Vesuvs beim Ausbruch des Jahres 1631 entgegengetragen wird. Außer der Eigentümlichkeit in der Gruppierung wollte Massimo auch die Idee des großen Domenichino nachahmen, wie dieser sie im Eingang des Tesoro di S. Gennaro verwirklicht hat [41]. Dies Historienbild des Massimo kann dem modernen Geschmack als Norm für beste Komposition dienen. Es ist jetzt nötig, noch einige Ölbilder des Stanzioni beizufügen, um den Katalog seiner Gemälde zu vervollständigen:

Den Konventualen von S. Lorenzo malte Massimo eine ‚Jungfrau des heiligen Rosenkranzes'. Als er die Kuppel der Kapelle des hl. Antonius von Padua ausmalte, verfertigte er 15 kleinfigurige Bilder, um sich für 100 Dukaten dankbar zu erweisen, die man ihm außer dem abgemachten Preis geschenkt hatte [42]. Ferner malte er in jener Kirche noch das Bild, auf dem die seligste Jungfrau dem hl. Franziscus erscheint [43].

Über der Sakristeitür der Camaldolenser-Kirche sieht man eines seiner schönsten Bilder, das die Abendmahlsszene Christi und seiner Apostel darstellt [44]. Der Stellvertreter des Vizekönigs, Merlini, Präsident des Sacro Consiglio, verlangte von Massimo ein Bild mit der Darstellung der

Heimsuchung für seine Kapelle in der schönen und prächtigen Kirche Il Gesu Nuovo. Dieses Bild blieb aber unvollendet wegen Massimos Tode, der eines der ersten Opfer der Pest war, die im Jahre 1656 Neapel verheerte. Deshalb wurde das Bild später von einem seiner Schüler vollendet, der mit Beinamen Pozzuolani hieß, und der jung starb [45]. Aus demselben Grund wie oben blieb auch das Bild der heiligsten Empfängnis unvollendet, das in einer Kapelle der Kirche von S. Maria degli Angeli a Pizzofalcone zu sehen ist [46].

Nachdem wir den Katalog der in der Öffentlichkeit befindlichen Werke beendet haben, wird es gut sein, etwas über jene zu sagen, die in Häusern von Privatleuten aufbewahrt sind. Zum Beispiel gibt es bei den Herren Herzögen von Maddaloni eine nackte, ausgestreckt liegende Venus, die nach Aktstudien gezeichnet, und in der Art des Guido Reni gemalt ist, und die eher lebend als gemalt aussieht [47]. Eine andere ähnliche Venus sah man in der Galerie des alten Fürsten von Montesarchio. Zwei andere Bilder mit Meer-Nymphen und der Galathea wurden einem französischen Herrn verkauft. Im großen Saal des Hauses der heiligen Annunziata gibt es zwei große heilige Historienbilder, die einem Privatmann gehören, aber dort aufgestellt sind, weil er selbst keinen Platz dafür hat. Der berühmte Gasparo Romer, der als sehr reich und als großer Gemäldeliebhaber gilt, besaß von Massimo viele Bilder, die schönsten davon waren folgende: Die Verlobung der hl. Katharina mit dem Jesuskind, die Vertreibung aus dem Paradiese, ein Bild mit den vier Künsten: Musik, Malerei, Poesie und Plastik, diese sind alles große Leinwandbilder [48]. Von kleinen Bildern besaß er einen Leander mit Eros, Sieben Tugenden und einen Possenreißer, die alle wunderbar gemalt sind. Diese erwähnt Capaccio auf Blatt 863 und 865 [49].

Aber wer könnte je über alle Werke unseres Stanzioni sprechen? Tun wir nur Erwähnung des Bildes, das für die

Kapelle des Matteo Rosale in der Kirche des S. Nicolo di Bari in Mailand gemalt worden war[50]. Es ist ein sehr schön ausgearbeitetes Werk. Von Massimos Hand finde ich aufgezeichnet, daß er nach Venedig zwei Altarbilder verschickt habe, aber er erwähnt weder die Kirche noch die Darstellung[51]. So notiert er auch zwei Bilder, die nach Florenz geschickt wurden; ich weiß aber nicht an wen[51]. Er arbeitete Gemälde für Frankreich und für Deutschland, und auch nach England brachte cav. Giovanni Sciarpini einige Bilder[51]. In Spanien gibt es viele Werke von ihm[52], das bemerkenswerteste ist das Gemälde, das auf Bestellung des Königs gemacht worden war, der zwölf der besten Maler, die damals in verschiedenen Städten Europas wohnten, aber besonders in Italien, zu einem Wettstreit aufforderte, indem er jedem ein Gemälde aufgab mit Darstellungen aus der Welt der alten Römer[53]. Massimo erntete mit seiner Leistung großes Lob des Königs und seines Hofes, da er in der Art des Guido Reni gearbeitet hatte, wie ich es in seinen eigenen Aufzeichnungen gefunden habe. Diese zwölf Maler erwähnt Padre Orlandi in seinem Abc-dario pittorico[54], wo er die Tugenden des Sandrart beschreibt. Er sagt dort, daß dieser einer der zwölf besten Maler war, der vom König von Spanien erwählt worden war, um eines der zwölf Gemälde zu malen, und daß die anderen Maler folgende waren: Guido Reni, Guercino, Arpino, Cortona, Albano, Andrea Sacchi, Lanfranco, Domenichino, Poussin, Massimo und Orazio Gentileschi." —

Nunmehr geht De Dominici von den Gemälden zu einer Schilderung der Gewohnheiten und Charaktereigenschaften des Massimo über. Er berichtet dann von einer Handschrift des Massimo, die sich angeblich in seinem Besitz befand, gibt eine Rede des Massimo wieder, dann eine Lebensbeschreibung Massimos von der Hand Paul de Matteis, die dieser im Auftrage eines Franzosen geschrieben haben soll. Er kommt dann auf die Schüler des Massimo zu sprechen. Alle diese Ausführungen sind aber zweifelhaft, kommen an dieser Stelle

für uns nicht in Betracht, werden aber teilweise später noch erwähnt werden.

Würdigt man zusammenfassend die Bedeutung des Werkes De Dominicis, so kann man sagen: Wir besitzen in seinen Aufzählungen nicht nur eine Aufstellung und Beschreibung der Werke Massimo Stanzionis, wie sie sich um die Zeit von 1742 vorgefunden haben, sondern auch einen Nachweis der Werke, die um 1742 schon verschollen und nur noch durch die Überlieferung bekannt waren. Hier scheint De Dominici absolut glaubwürdig, bringt er doch überall genaue Ortsangaben, bezw. stützt er sich auf die schon erwähnten Quellen, vor allem auf Celano. Hierdurch erhält De Dominici für die Massimo Stanzioni-Forschung einen nicht zu unterschätzenden Wert.

Außer De Dominici befaßt sich der Neapeler Maler und Schriftsteller Onofrio Giannone in seiner Geschichte der neapolitanischen Malerei mit dem Leben Massimos [55]. Im Allgemeinen erscheint er weit zuverlässiger als De Dominici, da er nur Lebensdaten und Werke der Künstler aufführt, ohne persönlich kritisch dazu Stellung zu nehmen. Er wendet sich sogar ausdrücklich gegen De Dominici, indem er diesen wegen seiner Anekdoten für äußerst unzuverlässig erklärt. Aber gerade bei seinem Abschnitt über Massimo geht Giannone mit De Dominici völlig überein, er bringt dieselben Daten und leider auch manche unwahrscheinliche Geschichte, die dieser berichtet, steht also völlig unter dem Einfluß des De Dominici. Daher ist für die Massimo Stanzioni-Forschung Giannones Werk bedeutungslos.

Damit ist die wichtigste Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts ausgewertet. Eine Zusammenfassung der Beschreibung des De Dominici ergibt für Massimo folgendes:

Stanzioni wurde 1585 geboren und begann seine künstlerische Laufbahn mit dem 18. Lebensjahre. Seine Lehrjahre verbrachte er in Neapel bei Santafede, Caracciolo und Arte-

misia Gentileschi. Auf den Rat der Letzteren ging er nach Rom. Er studierte dort die Werke von Guido Reni und Annibale Caracci; wen von beiden er dort persönlich traf, bleibt ungewiß. Nach Neapel zurückgekehrt, erlangt Massimo dort durch seine Werke große Berühmtheit, daher wird er nach Rom berufen, um in S. Lorenzo in Lucina für die Antoniuskapelle ein Bild zu malen. Bei dieser Gelegenheit schenkte er dem Papst Urban VIII. ein Gemälde der hl. Catharina und wird dafür vom Papst in den Ritterstand erhoben. 1639 übernimmt er in Neapel die Ausmalung für S. Lorenzo. 1641 wird ihm die Fortführung eines Werkes des Domenichino in der Kapelle del Tesoro übertragen. 1656 stirbt er in Neapel an der Pest im Alter von 71 Jahren.

Leben und Werk des Massimo Stanzioni nach den Ergebnissen der neuesten Literatur sowie nach einer neuen Durchsicht des urkundlichen Materials und des vorhandenen Bildbestandes.

Das vorige Kapitel zeigte den Tatsachenbestand, wie er sich der Forschung bis zum 19. Jahrhundert bot. Im 19. Jahrhundert beschäftigt sich mit Massimo Stanzioni als erster wieder ausführlich Dalbono [56]. Er erweitert den Oeuvre-Katalog in seinem 1871 erschienenen Werk über De Dominicis Angaben hinaus durch Bilder aus neapolitanischem Privat-Besitz, die De Dominici nur ganz allgemein erwähnt hatte.

Die neueste Forschung, hauptsächlich Wilhelm Rolfs [57], G. Ceci [58], H. Voß [59], A. De Rinaldis [60] und S. Ortolani [61] hat sich aufs eingehendste innerhalb ihrer Arbeit über die gesamte neapolitanische Malerei mit Archivstudien befaßt und hat auch für Massimo Stanzioni aus Kirchenbüchern, Notariats-

akten und Inventaren neue Daten und Datierungsmöglichkeiten gefunden. Ferner haben die oben genannten Forscher neue, bisher unbekannte Bilder, von der Hand des Massimo Stanzioni entdeckt. So hat unsere Kenntnis vom Leben und Werk des Massimo Stanzioni im 20. Jahrhundert eine wesentliche Bereicherung erfahren. Im Einzelnen werde ich noch auf die betreffenden Bilder bezw. Funde, die mir von den oben genannten Gelehrten, vor allem aber von S. Ortolani zur Auswertung zur Verfügung gestanden haben, genauer an gegebener Stelle eingehen. Wie oben schon erwähnt, sind alle diese neuen Feststellungen über Massimo Stanzioni an verschiedenen Stellen publiziert und lediglich jeweils in einer Gesamtdarstellung der neapolitanischen Malerei überhaupt verwertet worden. Bisher ist aber noch nie der Versuch gemacht worden, die neugewonnenen Daten und die verschiedentlich dem Massimo zugeschriebenen Bilder zusammenzustellen und damit ein lebendiges Bild vom Leben dieses süditalienischen Malers zu gewinnen bezw. einen einigermaßen gesicherten Oeuvrekatalog zu bekommen.

Bei den nun folgenden Studien über das Leben und das Werk des Massimo Stanzioni soll der einigermaßen gesicherte Tatsachenbestand, wie er sich aus den Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts uns bietet, berücksichtigt werden, dazu sollen die Forschungsergebnisse des 19. und 20. Jahrhunderts hinzugenommen werden, ferner wird der Versuch gemacht, durch eigene ergänzende archivalische Arbeiten und stilistische Untersuchungen bestehende Lücken nach Möglichkeit auszufüllen. Dabei ist es nicht angängig, Leben und Werk je in einem gesonderten Kapitel zu behandeln, da vielfach neue Tatsachen über den Lebenslauf des Massimo Stanzioni sich direkt aus den Werken ergeben. Um Wiederholungen zu vermeiden, wird daher Leben und Werk in einem Abschnitt behandelt. Die festen Datierungen, die im Folgenden gegeben werden, stützen sich, wo nicht anders vermerkt, auf Eintragungen in den Kirchenbüchern Neapels. Wo diese

nicht direkt zur Verfügung standen, wurden die ausführlichen Auszüge S. Ortolanis, die dieser freundlichst zur Einsicht gab, benutzt.

Ehe ich auf das Leben des Massimo Stanzioni eingehe, muß die Schreibweise seines Namens festgestellt werden. Quellen für seine Namensgebung sind einmal die archivalischen Eintragungen wie Taufe usw., ferner seine eigene Signatur auf Bildern, sodann die Schreibweise in den Quellen. Auf Eintragungen, z. B. im Taufregister von S. Liborio in Neapel heißt er Massimo Stanzioni [62]. Erst im 19. und 20. Jahrhundert findet sich in den oben erwähnten Beschreibungen der neapolitanischen Malerei und ferner in Künstler-Lexiken vereinzelt die Schreibweise: Stanzione. Woher diese Namengebung stammt, ist mir nicht bekannt. Ich kann jedenfalls nur angeben, daß in allen archivalischen Eintragungen der Familie des Massimo jedesmal sich die Schreibweise Stanzioni vorfand. Massimos eigene Signatur kann uns ein weiterer Anhaltspunkt zur genauen Bestimmung seines Namens n i c h t sein, denn, wie die meisten Maler seiner Zeit, hat Stanzioni nur selten seine Werke signiert. Und wenn er signiert, benutzt er nur Monogrammformen seines Vornamens, die höchstens durch den Titel ‚Eques' vervollständigt werden [63]. Für seine genaue Namensbezeichnung ist die Signatur mithin unwichtig. Wir sind allein auf die archivalischen Quellen angewiesen, die uns die ziemliche Gewißheit geben, daß er Massimo Stanzioni geheißen hat, und daß die spätere Änderung auf einem Irrtum beruht.

Untersuchen wir nun, was wir über das Leben und Werk des Massimo Stanzioni feststellen können.

De Dominici gibt 1585 als Geburtsjahr des Massimo Stanzioni an. Bei Nachforschungen in Neapeler Taufregistern habe ich keine diesbezüglichen Urkunden finden können, weiß also keine Anhaltspunkte beizubringen, die diese Angabe des De Dominici erhärten können. (Seltsamerweise gibt der sehr genaue und zuverlässige italienische Kunsthistoriker

A. De Rinaldis als Geburtsort des Massimo Fratta bei Neapel an, sein Geburtsjahr mit 1585 wie De Dominici. Nähere Belege für diese Angabe bringt er allerdings nicht bei) [64]. Da also bisher keine urkundlich gesicherten Nachweise für Geburtsort und -jahr vorliegen, muß ich, wie es bisher auch in der gesamten Literatur geschah, als einzige Quelle für Stanzionis Geburt De Dominici anführen. Das Jahr 1603 wird als Anfang der künstlerischen Tätigkeit des Massimo angesehen. Er soll mit 18 Jahren in die Lehre des Fabricio Santafede gegangen sein. Wenn man annimmt, was De Dominici weiter über die Lehrzeit des Massimo bei Santafede schreibt, so ist festzustellen, daß Massimo zunächst ein längeres Zeichenstudium betrieb und erst später zur Malerei überging. Rechnet man für diese Lehrzeit vier bis fünf Jahre, wie dies im allgemeinen üblich war, so kommt man auf das Jahr 1607 bis 08 als Beginn der künstlerischen Laufbahn des Stanzioni. Fragen wir uns nun, was Massimo in seiner Lehrzeit bei Santafede gelernt haben kann. Von den Bildern Massimos, die De Dominici als in der Werkstatt des Santafede entstanden bezeichnet, ist nichts bekannt. Wir können uns also nur durch Rückschlüsse aus den Werken Santafedes einen Begriff davon machen, welcher Art sein Einfluß auf Massimo gewesen sein mag. Ein gutes Beispiel für die Kunst Santafedes ist das Bild der Gottesmutter aus dem Nat.-Museum in Neapel. Santafede zeigt sich hier als Nachahmer Raffaels, sowohl in der Kompositionsweise wie auch in der gesamten Farbgebung, die deutlich das Vorbild des großen Meisters verrät. Aber Santafede erreicht bei Weitem nicht die innere Größe und den geistigen Gehalt, die Raffael in seinen Werken beweist. Außerdem weicht Santafede auch äußerlich insofern von Raffael ab, als er dem Zeitgeschmack Rechnung trägt und dem Kontur in seinen Bildern nicht mehr die Bedeutung wie Raffael zukommen läßt, sondern die Umrisse verwischt, und so versucht, dem Spiel der verschiedensten Farbabstufungen besondere Bedeutung zu

verleihen [65]. Wir sehen also, daß Massimo in der Werkstatt des Santafede einesteils mit eklektizistischen Tendenzen und andererseits mit der Malweise der zeitgenössischen Meister vertraut wurde, mit anderen Worten, daß er das lernte, was die herrschende, ausgesprochen akademische Richtung lehren konnte. Er lernte vor allem Zeichnen, und zwar nach allen möglichen mehr oder minder berühmten Vorbildern, die eigentliche malerische Gestaltung kam erst in zweiter Linie in Betracht.

Es kann aus diesem Grunde leicht möglich sein, daß er tatsächlich zu jener Zeit keine größeren Werke geschaffen hat. Um 1608 wird er seine Lehrzeit bei Santafede beendet haben. Nach den Berichten De Dominicis soll Massimo Stanzioni anschließend eine zweite Lehrzeit durchgemacht haben, und zwar bei dem neapolitanischen Maler Caracciolo. Auch für diese Lehrzeit fehlen uns jedwede genaueren Nachrichten, ebenso läßt sie sich nicht durch irgend welche Werke des Massimo belegen. Wir können also nur in späteren Werken des Massimo den etwaigen Einfluß des Caracciolo festzustellen suchen. Ich erwähnte schon in der Einleitung, daß Caracciolo in Neapel der einzige Schüler Caravaggios war, der ständig und gleichmäßig, wenn auch nur nach einer Richtung hin, unter dem Einfluß seines Lehrers gestanden hat. Er mußte also dem Massimo einen ziemlich starken Eindruck der Kunstmittel des römischen Meisters vermitteln. Wir werden später an gegebener Stelle nachweisen, daß tatsächlich in verschiedenen Bildern des Massimo eine so starke Anlehnung an die Caravaggeske Auffassung des Caracciolo besteht, daß die Annahme eines längeren Aufenthaltes in der Werkstatt des Caracciolo berechtigt erscheint. Somit gewinnt die Behauptung des De Dominici, Massimo habe eine Lehrzeit bei Caracciolo durchgemacht, einigermaßen an Wahrscheinlichkeit.

Wie oben schon nachgewiesen wurde, entbehrt hingegen der Bericht De Dominicis von einer angeblichen dritten Lehr-

zeit des Massimo bei der römischen Malerin Artemisia Gentileschi jeder historischen Möglichkeit, da ja Artemisia Gentileschi erst viel später nach Neapel kam, und dann allerdings für seine Kunst nachweisbar bedeutsam wurde. Die weitere Erzählung des De Dominici, Massimo sei in seiner Jugendzeit auch nach Rom gegangen, um bei Reni und Caracci zu lernen, kann der Wahrheit entsprechen, läßt sich aber keineswegs nachweisen, da alle literarischen Quellen und Urkunden fehlen, der Einfluß Renis und Caraccis aber so allgemeiner Art ist, daß ein Aufenthalt in Rom nicht daraus zu konstruieren ist.

Für die Frühzeit von Stanzionis selbständiger Tätigkeit fehlte bisher jeder schriftliche Nachweis als auch jede Kenntnis von gesicherten Werken seiner Hand. Aus dem Jahre 1631 stammt sein erstes signiertes und datiertes Werk: Das Altarbild in der Brunokapelle der Certosa di S. Martino. Es ist das einzige Werk Massimos überhaupt, das von ihm eigenhändig datiert wurde. Bezeichnet ist es:

Da die selbständige Tätigkeit des Massimo, wie oben angenommen, um 1608 beginnt, fehlen uns mithin für volle 23 Jahre jegliche gesicherte Werke.

Nun steht urkundlich fest: Sämtliche Großaufträge für die Kirchen Neapels werden erst von 1631 ab an Massimo erteilt [66]. Da die Kirchenbücher für die vorhergehenden Jahre

vollständig vorhanden sind — zum Beispiel liegen alle Aufträge an Santafede und Belisario Corenzio vor — ist die Möglichkeit ausgeschlossen, daß die historischen Quellen für die Zeit vor 1631 gerade für Massimo verloren gegangen sein sollten.

Also muß es sich bei den Frühwerken Massimo Stanzionis um einzelne kleinere Bilder handeln.

Es gibt nun eine Möglichkeit, ein ungefähr datierbares Frühwerk festzustellen: Das Bild in der Antoniuskapelle in S. Lorenzo in Lucina in Rom[67]. Dabei handelt es sich um eine übliche Darstellung des hl. Antonius mit dem Jesuskind auf dem Arm, umgeben von einem Engelreigen, die Figuren in Lebensgröße, im gesamten stark nachgedunkelt und schlecht erhalten. Für die Entstehung dieses Bildes kommt die Zeit zwischen 1623 und 24 in Frage. In dem Taufregister von S. Liborio in Neapel wird nämlich 1625 ein Sohn mit dem Namen Gregor-Urban eingetragen[68]. Massimo selbst erscheint dort mit dem Titel ‚Eques'. Die Namengebung des Sohnes erfolgte offenbar nach den Päpsten Gregor, der 1623 starb, und Urban, seinem Nachfolger. De Dominici schreibt nun, daß Stanzioni, als er wegen des Auftrages für S. Lorenzo in Lucina in Rom war, dem Papst Urban ein Bild schenkte und dafür von diesem zum Ritter des Rokkes Christi gemacht wurde[69]. Also kann der Aufenthalt in Rom und damit die Entstehung des Bildes des hl. Antonius nicht vor 1623 fallen. Da Massimo nun 1625 in Neapel einen Sohn tauft, muß man andererseits annehmen, daß er längstens bis 1624 in Rom blieb. Dieses Datum 1623/24 ist auch für weitere Datierungen wichtig, denn von jetzt ab fügt Massimo auf allen Werken, die er signiert, den Titel ‚Eques' seinem Namen hinzu. Wir haben in diesem Umstand ein äußerst wichtiges Mittel zu einer Datierung etwaiger Frühwerke. Würden wir nämlich signierte Bilder ohne Hinzufügung des ‚Eques' finden, so würde es sich mit größter Wahrscheinlichkeit um Werke aus der Frühzeit handeln.

Im Nat.-Museum zu Neapel befindet sich eine hl. Familie [70], die gezeichnet ist ‚Massim'. Durch das Fehlen der Bezeichnung ‚Eques' kann man also mit einiger Sicherheit das Bild in die Zeit vor 1623 setzen. Es handelt sich um eine großfigurige sehr gefüllte Komposition, mit ausgesprochenem Modellcharakter der Figuren, die hauptsächlich in Profilansicht gegeben sind. Das Bild ist im Farblichen matt, im Hintergrund sind Andeutungen einer Landschaft. Außer diesem Bild, das neben dem Altarwerk von S. Lorenzo in Lucina als Frühwerk des Massimo Stanzioni zu bezeichnen ist, lassen sich noch einige weitere, erst unlängst aufgefundene Bilder der früheren Zeit des Massimo Stanzioni zuweisen. Der Direktor der Pinacoteca des Nat.-Museums in Neapel, Ortolani, erwarb im Jahre 1935 aus neapolitanischem Privatbesitz drei Bildwerke mit Darstellungen der hl. Familie [71]. Die beiden kleineren Bilder [72] zeigen beide Male die Flucht nach Ägypten. Sie weisen sowohl in den Kopf- und Gesichtstypen, wie auch in der Behandlung der Hände starke Übereinstimmungen mit dem oben besprochenen, signierten Werk des Massimo mit der Darstellung der hl. Familie auf. Besonders in die Augen fallend ist die Ähnlichkeit der jeweiligen Wiedergabe des Kindes. Die Farbgebung ist, was die Figuren anbetrifft, bei der signierten hl. Familie und den beiden Neuerwerbungen dieselbe. Bei der Landschaft ist sie dagegen sehr unterschiedlich. Bei den kleinformatigen Bildern ist die Farbigkeit der Landschaft bedeutend kräftiger und unterscheidet sich durch stark blaue und rotlila Tönungen vom Obigen, das eine matte bräunliche Gesamthaltung aufweist. Trotz dieser farblichen Abweichungen, die vielleicht mit dem kleinen Format der beiden Bilder zusammenhängen mögen, auch durch deren auffallend guten Erhaltungszustand bedingt sein können, weist Ortolani diese beiden neuangekauften Bilder auf Grund der oben beschriebenen Übereinstimmungen dem Massimo zu. Das dritte Bild, eine im Format wesentlich größere Darstel-

lung der hl. Familie, zeigt ähnliche Merkmale wie die beiden ebengenannten. Nun teilte mir Ortolani mit, daß er jenes Werk nicht dem Massimo, sondern dessen Schüler Micco Spadaro zuteilen wolle. Nach eingehenden Studien vor dem betr. Bilde selbst möchte ich es dahingestellt sein lassen, ob Massimo oder sein Schüler als Maler in Frage kommt. Die Ähnlichkeit mit den beiden kleineren, und vor allen Dingen mit dem signierten Bild erscheint mir derart groß, daß ich zumindest eine nahe Zugehörigkeit zu dieser Gruppe der Frühwerke Massimos annehmen muß [73].

Auf jeden Fall — auch wenn ich dies letzte Werk als zu ungesichert außer Betracht lasse — läßt sich immerhin eine zusammenhängende Gruppe von drei Frühwerken zusammenstellen, (Hl. Familie signiert, zwei Darstellungen der Ruhe auf der Flucht) die in die Zeit v o r 1623 gehören. Man kann allerdings nicht entscheiden, w i e w e i t die drei Bilder vor 1623 zurückliegen; denn für eine nähere Datierung fehlt uns jeder genauere Anhaltspunkt.

Gegenüber dem bisherigen Tatbestand ergibt sich, daß aus verschiedenen Kombinationen von Urkundenmaterial und Nachrichten aus Massimos Leben eine, wenn auch nicht umfassende, so doch immerhin bedeutsame Datierungsmöglichkeit für die Frühzeit seiner künstlerischen Tätigkeit gefunden werden konnte.

Wir wissen nun, daß jene Bilder mehr oder weniger unmittelbar nach seinem Aufenthalt in der Werkstatt des Santafede und des Caracciolo entstanden sind. Untersuchen wir nun, ob er Elemente aus der Kunst dieser beiden Meister übernommen hat, und wieweit er sich dieser Art angepaßt hat. Zunächst stellen wir fest, daß in allen drei Bildern jenes Kompositionsschema zu finden ist, das seit Raffael in der italienischen Kunst so beliebt geworden ist, das die Madonna mit Kind (bezw. mit Kind und Johannes) in eine Dreieckskomposition eingespannt zeigt. Dies Schema hatte Santafede in Neapel erfolgreich angewandt, und von ihm

konnte es Massimo erlernen. In der Farbgebung aber weicht Massimo von Santafede, der in kontinuierlichen Farben malte, merkbar ab. Er schließt sich an Caracciolo an, der starke Licht- und Schatteneffekte liebt. In den kleinformativen Bildern hat dazu Massimo Eigenes zu geben versucht in der skizzenhaften Behandlung der Figuren, in der eigenwilligen Farbgebung und in der Ausarbeitung der Landschaft.

Für die Zeit von 1624 bis 1631, also bis zu dem Zeitpunkt, wo die urkundlich gesicherten Großaufträge beginnen, fehlt jedes sichere Quellenmaterial. Aber auch für diese Zeit könnte man aus stilkritischen Gründen einige Bilder in Anspruch nehmen.

H. Voß hat dem Massimo Stanzioni ein Bild aus dem Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt, eine Susanne im Bade, zugeschrieben [74]. Die Zuschreibung ist durchaus überzeugend; die malerische Gesamthaltung des Bildes, vor allem aber typische Merkmale für Massimos Kunst: die feingliedrigen Hände und der Kopftyp der Susanne weisen deutlichst auf Stanzioni hin. H. Voß hat in seiner Veröffentlichung schon auf die starke Übereinstimmung mit Guido Reni hingewiesen. Dieselben nahen Beziehungen zur Kunst Guido Renis, und zwar gerade zu solchen Werken Guido Renis, die aus der Zeit stammen, in der auch Reni sich mit Caravaggio auseinandersetzt, weist ein Bild Massimo Stanzionis im Palazzo Reale in Neapel, betitelt „Loth und seine Töchter", auf [75]. Dieses Bild ist ein gesichertes, signiertes Werk unseres Meisters. Bei einem Vergleich mit dem Bild des Städelschen Institutes wird die Zuweisung von H. Voss noch überzeugender. In beiden Bildern zeigt sich Stanzioni als ein Meister von hohem zeichnerischem und malerischem Können, der allerdings unter dem Einfluß zweier großer Meister von damals überragender Bedeutung steht: Caravaggio und Guido Reni. Über die Größe dieses Einflusses wird an gegebener Stelle noch die Rede sein. Stilistisch nahe Beziehungen zu obigen beiden Werken Stanzionis zeigen die Bilder des Pradomuseums und

ein Bild in Budapest „Moses schlägt Wasser aus dem Felsen“ [76]. Das Bacchanal des Prado läßt sich ungefähr auf 1630—31 datieren, wenn man annimmt, daß Velazquez 1630 im Namen des spanischen Königs das Bild in Auftrag gegeben hat. Diese Zeit käme demnach auch für eine Ansetzung der ganzen Gruppe der eben erwähnten Werke in Frage.

Erst mit den großen Aufträgen zur Ausmalung von Kirchen und Kapellen in Neapel beginnt eine geschlossene Reihe von Werken des Massimo Stanzioni. Der erste Auftrag ist die Ausmalung der Brunokapelle der Certosa di S. Martino im Jahre 1631 [77]. In diesen Fresken und Bildern sehen wir einen reifen, entwickelten Künstler am Werk, der sich über seine künstlerischen Mittel und Fähigkeiten in jeder Weise im Klaren ist. Die Einflüsse seiner Umgebung und Lehrer sind verarbeitet und zu Eigenem umgewandelt. Santafede ist nicht mehr zu spüren, nur Caracciolo, der zu gleicher Zeit in der gleichen Kirche arbeitet, wirkt noch im Farblichen auf Massimo ein [78]. Die Wiedergabe von Licht und Schatten, die Auffassung des Stoffes und die Typen seiner Menschen aber sind selbständige Lösungen. Der Künstler zeigt sich hier bereits auf der Höhe seines Könnens. Eine gewisse Weiterentwicklung läßt sich zwar feststellen, besonders in der Zeit von 1631 bis zu dem 1638 erfolgten Auftrag zu der Pieta von S. Martino, aber diese Entwicklung betrifft nur rein äußerliche Merkmale. Sie zeigt sich vor allem in der Verarbeitung von Anregungen der Artemisia Gentileschi, die noch einmal ein belebendes und fremdartiges Element in seine Kunst brachte. Der Gesamtton aber bleibt bis zu seinen letzten Werken der gleiche, allerdings darf man für eine Beurteilung der Gesamtleistung Stanzionis nur auf seine wirklichen repräsentativen Hauptwerke zurückgreifen.

Die Hauptwerke Massimo Stanzionis sind jene Gemälde, die er für die neapolitanischen Kirchen in den Jahren 1630 bis 56 malte, Fresko- und Leinwandbilder in größten und kleinsten Ausmaßen.

Die Ausmalung der Brunokapelle [79] in der Certosa di S. Martino beschäftigt Stanzioni von 1631—37. Er malte hier sowohl Leinwandbilder, die die Apsis und die Seitenwände schmücken, als auch Fresken, die an den Wänden zwischen den Fenstern, neben der Tür und an der Decke angebracht sind. Hier handelt es sich im Gesamten um eine sehr geschlossene Leistung. Die Fresken sind zum Teil sehr stark übermalt, die Leinwandbilder sind dagegen recht gut erhalten, nur in den Schattenpartien sehr nachgedunkelt und eingeschlagen. An der Decke findet sich ein Fresko mit der Verherrlichung des hl. Bruno, in den Zwickeln Wundertaten des Heiligen. Ferner haben wir weitere Fresken in der linken und rechten Lünette, die Wundertaten des hl. Bruno zeigen. Über dem Altar hängt ein Leinwandbild: „Der Heilige erteilt seinen Brüdern die Ordensregel", an den Seitenwänden ebenfalls Leinwandbilder, auf dem linken ist dargestellt: „Maria und Petrus erscheinen den Brüdern während der Abwesenheit des hl. Bruno", und rechts: „Sankt Bruno mit Ruggero Normanno" [80]. Das Altarbild und das linke Seitenbild sind die bedeutendsten Werke dieser Reihe. (Zum Vergleich gebe ich auch Abbildungen der am besten erhaltenen Fresken.) Das Altargemälde, ein Bild in Hochformat, zeigt in fast lebensgroßen Figuren den hl. Bruno bei der Verteilung der Ordensregeln. Die Szene spielt sich vor einer Felsgrotte ab. Der Hintergrund wird rechts von einer dunkelblauen, durch olivbraune Flecken etwas belebten Felswand gefüllt. Links, bis über die Mitte ausgedehnt, erscheint ein teils schwefelgelber, teils violettblauer Gewitterhimmel. Davor, am Eingang der Grotte, steht in der Mitte des Bildes der Heilige, der mit der Linken die aufgeschlagene Bibel vor der Brust hält, und in der Rechten etwas tiefer ein kleines Holzkreuz trägt. Um ihn knien fünf seiner Mitbrüder, ein sechster tritt von links hinzu. Kompositionell gesehen wird die starke Einheit der Figurengruppe dadurch erreicht, daß einmal die Gestalten des hl. Bruno und der beiden vorn

rechts und links knienden Brüder ein gleichschenklig-spitzwinkliges Dreieck bilden, andererseits wird der Heilige dadurch hervorgehoben, daß die Köpfe der ihn Umgebenden in halber Höhe seiner Gestalt eine Ellipse um ihn schließen. Die Stellung des Heiligen zu den Brüdern wird durch die Zusammenfassung der Brüder zu je einer Dreiergruppe an den Bildseiten geklärt, sodaß die Mitte für den hl. Bruno freibleibt.

Der Gesamteindruck des Farblichen in diesem Bilde wird durch das Elfenbeinweiß der großflächigen, wenig modellierten Mäntel bestimmt. Diese Farbe wird nur durch das Inkarnat, das mit kräftigen rotbraunen Tönen gemalt ist, und durch die Schattenpartien, die vom Gelbbraun bis zum dunkelsten Ocker spielen, unterbrochen. Die Köpfe sind stark porträthaft gehalten, im Ausdruck teils sehr gefühlsbetont. Auffallend ist die feingliedrige Gestaltung der Hände.

Das Gemälde an der linken Seitenwand der Brunokapelle stellt die Erscheinung der hl. Maria und des hl. Petrus bei den Mitbrüdern des hl. Bruno dar. Die Figuren sind auch hier lebensgroß gegeben, das Bild hat Querformat. Maria und Petrus erscheinen den Karthäusern in dem Augenblick, wo diese ihre Einsiedelei wegen der Abwesenheit des hl. Bruno kleingläubig verlassen wollen. In der linken hinteren Ecke des Bildes sind vier Brüder im Begriff, fortzugehen, ein fünfter kniet vorn und schnürt Bücher zusammen. Dieser wendet seinen Kopf nach rechts und erblickt den hl. Petrus, der ihn anschaut und ihm mit der linken Hand zuwinkt. Petrus hat seine Rechte auf die Schulter eines vor der Madonna in die Knie gesunkenen Mönches gelegt. Neben diesem kniet ein weiterer Mönch. Die Madonna mit dem Kind steht als Abschluß des Bildes auf der äußersten Rechten, parallel zum Bildrand. Hinter ihr steigt eine Felswand auf; weiter links öffnet sich ein Ausblick in die Landschaft, über der sich ein lichter Himmel ausbreitet.

Das Bild zerfällt deutlich in zwei Teile, den ersten bildet die Gruppe der Aufbrechenden links vor der offenen Landschaft, den zweiten die Gruppe der beiden Heiligen mit dem Knienden vor der Felswand. Eine Verbindung der beiden Gruppen wird durch die Blickrichtung des vorn links Knienden und durch die Geste des hl. Petrus hergestellt. Im Farblichen wird auch dieses Bild wieder durch das Weiß der Mäntel beherrscht; aber durch die Farbgebung in den Gewändern der beiden Heiligen in violetten und gelben Tönen ein starker Kontrast hierzu gewonnen. Eine bedeutende Leistung, die aus dem Bildganzen hervorsticht, ist die Darstellung der Madonna mit dem Kind, die eine ganz typische Lösung des Massimo Stanzioni ist, und die uns in seinen späteren Frauengestalten immer wieder entgegen tritt. Die feingliedrigen Hände, der eigenartig gesenkte Kopf, die tiefbeschatteten Augen und der lebensvolle Mund bilden die Merkmale dieser Gestalten, die sich von Darstellungen zeitgenössischer Neapolitaner wesentlich unterschieden. Die sehr grellen blauen und roten Farben in den Schattenpartien dieses Bildes sind wohl nicht ursprünglich, sondern durch den Erhaltungszustand bedingt.

In diesen eben beschriebenen Bildern findet Massimo Stanzioni zum ersten Mal eine ihm eigene Darstellungsart für derartige großfigurige Kompositionen religiösen Inhaltes, wenigstens wird hier zuerst seine Eigenart faßbar. Zur Gruppe der Pradobilder und ebenfalls zu den Darstellungen des Loth und der Susanna steht dieser Zyklus nur noch in geringer Beziehung. Jetzt vermag Massimo die Komposition viel stärker zu festigen, die Verteilung der Farbe unterstützt dieses Bemühen, das Bildganze wird systematisch in die Gesamtordnung des Bildinhaltes mit einbezogen. Die Licht- und Schattengebung steht zwar noch unter dem Einfluß Caracciolos, was vor allem in dem Bild „Bruno verteilt die Ordensregel“ in den vielfachen Versuchen einer Auflösung der hellen Flächen durch Schattenabstufungen spürbar wird.

Aber Stanzioni entfernt sich schon hier von der Art Caracciolos, seine Schatten dringen weniger tief in die Gewandmassen ein wie bei diesem, das Licht scheint bei ihm nicht so grell, sondern gleitet nur weich über die Oberfläche. Derselbe Unterschied zeigt sich in der Wahl der Farbgebung; zwar liebt auch Massimo wie Caracciolo Kontrastwirkungen, aber er stuft diese oftmals ab und wählt bedeutend lichtere Farben wie Caracciolo.

Gewisse Eigentümlichkeiten, deren Spuren sich schon bei früheren Bildern vorfinden, werden jetzt immer deutlicher feststellbar. Vergleicht man zum Beispiel den Kopf der Susanna des Frankfurter Bildes mit dem der Maria auf dem Bilde der Brunokapelle, so findet man eine deutliche Verwandtschaft der Typen und der malerischen Verwandtschaft der Köpfe, die man von jetzt ab fortlaufend im Gesamtwerk des Massimo immer stärker bei seinen Frauendarstellungen wieder findet. Ein weiteres typisches Merkmal in Massimos Kunst ist die Gestaltung von auffallend feingliedrigen Händen. Auch sie ist schon in den Bildern der zuerst besprochenen Gruppen feststellbar, doch ist sie noch nicht auffallend betont, in den Darstellungen der Brunokapelle dagegen finden wir sie bedeutend ausgeprägter. Dabei ist bemerkenswert, daß auch die männlichen Darstellungen diese eigentümlichen, fast femininen Hände aufweisen. Für die Fresken der Brunokapelle gilt im Grunde dasselbe wie für die beiden Leinwandbilder, doch vermitteln sie bei weitem nicht den originalen Eindruck wie diese, sodaß sie für eingehende Betrachtungen ausscheiden.

Nach Vollendung der Gemälde in der Brunokapelle erhielt Massimo Stanzioni einen Auftrag für die Darstellung einer Beweinung Christi, ebenfalls in der Certosa di S. Martino[81]. Die Darstellung ist folgende: Um den in starker Verkürzung auf dem Boden liegenden Leichnam Christi staffelt sich in die Tiefe in Form einer Pyramide die Gruppe der Trauernden: Von den hellen Kutten der beiden tiefge-

beugt knienden Karthäuser im Vordergrunde über das Weinrot der Tunika des dahinter knienden Johannes und das Goldbrokat der ihm auf der rechten Seite entsprechenden Magdalena im Mittelgrund zu dem Dunkelblau der Maria im Hintergrund. Durch diesen Farbaufbau ist in dem Bildganzen eine so starke Einheit und Tiefe erreicht, daß im Einzelnen der schlechte Erhaltungszustand nicht stört. Im Gegenteil hilft der einst mit Einzelheiten gefüllte, jetzt aber in gleichmäßiger grauschwarzer Fläche in Erscheinung tretende Hintergrund die Geschlossenheit der Kompositionen betonen. Interessant ist auf diesem Bild der Gegensatz zwischen der Gestaltung der Magdalena und der übrigen Personen. Sie fällt auf durch die schönheitlich-prächtige Gewandung und deren fast ins Kunstgewerbliche gehende Durchbildung.

Durch die Strenge der Kompositionen, die starke Geschlossenheit des Aufbaues, ferner durch die überragende Rolle, die Massimo der Farbe als Kompositionselement zuweist, stellt das Werk die Vollendung der angestrebten malerischen Ziele dar, die schon in den vorher besprochenen Bildern andeutungsweise zu Tage traten. Waren auch die Gemälde in der Brunokapelle schon wesentlich entwickelter als die zuerst behandelten Bilder, so läßt diese Pieta jene doch weit hinter sich, was geschlossenen Aufbau und Beherrschung des rein Malerischen angeht.

1644 hatte der Architekturmaler Viviano Codazzi den Auftrag erhalten, über dem Bogen der Tür zur Sakristei in S. Martino ein Architekturprospekt zu malen[82]. Er gibt eine Doppeltreppe, die den Türbogen auf beiden Seiten begleitet und in der Mitte über dem Scheitel des Bogens in einem Podest vor einem Eingang zu einem Palast endet. Massimo Stanzioni wurde beauftragt, in diese Architektur eine Ecce Homo-Darstellung zu malen[83]. Aus dem Palasttor wird Christus von zwei Kriegsknechten, die ihn verhöhnen,

herausgeführt. Rechts vor dieser Gruppe steigen Kriegsknechte zur Tür hinauf. Der letzte von diesen wendet sich, über das Treppengeländer gebeugt, nach unten zu der am Fuß der Treppe stehenden klagenden Maria. Hinter den Gewaffneten taucht eine Gruppe von Hohenpriestern auf, die ebenfalls zum Palast hinaufsteigen. Auf der linken Treppe befinden sich auf der untersten Stufe drei sich unterhaltende Soldaten.

Auf diesem Bild ist die Maria wiederum eine von Massimos charakteristischen Frauengestalten, die fast eine Wiederholung der Maria auf der Pieta von S. Martino ist. Die ganze Darstellung zeigt leuchtende Farben und starke Gegensätze von Licht und Schatten. Außerordentlich befremdend und merkwürdig ist die Gruppe der Soldaten am Fuß der Treppe, die an caravaggeske Genreszenen erinnert [84]. Im ganzen Werk des Massimo findet sich nie, auch in der Folgezeit nicht, eine ähnlich genrehaft aufgefaßte Gruppe von Menschen. Wenn er mehrere Figuren in einer Komposition zusammenbringt, die thematisch die Möglichkeit einer Genredarstellung bietet, so stellt er die Figuren in pathetischer Haltung und völlig idealisiert dar. Nie bringt er einen derartigen Ausschnitt aus dem täglichen Leben, wie wir ihn in der Soldatengruppe des Ecce Homo-Bildes erblicken. Vielleicht dürfen wir hier einmal eine direkte Beeinflussung eines bestimmten Werkes aus dem Caravaggio-Kreis vermuten. Ein direktes Vorbild kann ich allerdings hierfür nicht beibringen [85].

In das gleiche Jahr wie die Ecce Homo-Darstellung fällt die Ausmalung der Mittelschiffsdecke von S. Paolo Maggiore [86]. Massimo Stanzioni teilte die Decke in drei große Mittelbilder ein, die von einem Kranz von 16 kleineren umgeben sind. Dargestellt ist die Geschichte der Heiligen Petrus und Paulus [87]. Das erste (vom Eingang aus gesehen) der Mittelbilder zeigt die Ankunft Petri in Neapel und den

Einsturz der heidnischen Tempel. Das daran anschließende Bild bringt Petrus und Paulus in der Glorie, das Kreuz umschlungen haltend; unten stehen S. Gaetano, S. Avelino und ein dritter Ordensheiliger, dazu Papst Paul IV. mit Bischöfen und Kardinälen. Die dritte Szene zeigt die Vertreibung der Saracenen aus Neapel im Jahr 788. Paulus schwebt in der Luft und treibt die entsetzten Feinde mit entblößtem Schwert in die Flucht. Die Fresken sind zwar 1832 restauriert [88], zeigen aber noch als Ganzes einen ziemlich originalen Charakter. Inhaltlich und motivisch unterscheiden sie sich kaum von denen anderer zeitgenössischer Maler; im Formalen und Malerischen besitzen sie jedoch weit über durchschnittliche Qualität. Gegenüber den Fresken der vorhergehenden Jahre zeigt sich eine geschlossenere Einheit von Form, Farbe, Licht und Raum. Das Verhältnis der Einzelteile zum Ganzen, wie die Größe der Figuren zum Raum, ist hier geklärter. Durch die Auflockerung der Figurenanordnung wird eine größere Freiheit in den Bewegungsmotiven erreicht. Der Künstler geht jetzt in der Anlage der Komposition von der Gesamtschau aus, und da er Einzelheiten wegläßt und das Bild sozusagen unter e i n e m Gesichtspunkt sieht, erscheint das Ganze malerischer empfunden. Schwierige Beleuchtungsprobleme werden geschickt gelöst. Es gibt nicht mehr die scharfe Kontrastierung von Licht und Schatten, die sich in den Fresken der Brunokapelle und in Il Gesu Nuovo noch finden. Man muß natürlich bei der Beurteilung des ganzen Zyklus vorsichtig sein, da man, wie gesagt, nicht weiß, wie weit die Restaurierung den ursprünglichen Zustand, was den Kontrastreichtum angeht, veränderte. Man kann jedoch von der originalen Farblichkeit der Decke durch das Altargemälde: „Der hl. Paulus weiht S. Aspremo“ ein ungefähres Bild gewinnen. Das Bild ist zeitlich genau in dieselbe Stufe zu bringen, seine Datierung auf 1644 ist urkundlich gesichert, es stimmt auch thematisch mit obigem Zyklus überein [89]. Vor einem Altar steht Petrus, mit den Meßgewändern bekleidet, und setzt dem

vor ihm knienden Aspremus die Mitra auf. Rechts neben dem Altar befindet sich ein assistierender Knabe. Ganz vorn, in der Bildecke, sitzt ein jugendlicher Engel, der die Tiara des Petrus hält. Links von den beiden Hauptfiguren sehen wir eine Gruppe von zahlreichen Männern und Frauen, die der Feier zuschauen. Von oben her schwebt eine Puttenwolke, in deren Mitte die Taube des hl. Geistes erscheint. Für die farbige Gestaltung gilt das Gleiche wie für die Deckenfresken von S. Paolo Maggiore, nur sind hier die Farben kräftiger. Leuchtendes Weiß, verschiedenste Abstufungen von Rot: Vom Samtrot der Mitra bis zum Zinnoberrot des umgeschlagenen Chormantels, dunkelste Töne eines satten Olivgrün bei der Frau am Bildrand, all diese Farben umfaßt die Farbskala dieses Bildes. Durch einen gleichmäßig von links oben einfallenden Lichtstrom werden all diese bunten Töne zu einer Einheit verschmolzen. Der malerische Gesamtton, der hierdurch erreicht wird, erinnert wiederum an die Fresken in S. Paolo Maggiore. Noch deutlicher als auf der Magdalena der Pieta in S. Martino fällt eine außerordentliche Vorliebe für die Detailbehandlung von Stickerei, Brokat und Schmuck auf. Aber durch die einheitliche Lichtführung und die ordnende Verteilung der Farbe wirkt die Gesamtanordnung gefestigt.

Fragen wir uns, woher die Vorliebe zu dekorativen Elementen stammen mag, die uns auf diesem Bild, wie auch schon auf dem der Pieta zu S. Martino, entgegentraten. Bei der ausgeprägten Neigung zu rein malerischer Gestaltung in Stanzionis Werk muß diese auffallende Detaillierung und das Eingehen auf dekorative Einzelheiten in Erstaunen setzen. Es besteht die Frage: Hat diese Einstellung zum Dekorativen in der künstlerischen Eigenart des Massimo selbst ihren Ursprung, oder mag sie durch fremden Einfluß in sein Werk hineingetragen worden sein? Eine besondere Eigenart unseres Meisters kann es schwerlich sein, da wir erst jetzt mit einem Mal dieses Eingehen auf dekoratives Beiwerk fest-

stellen müssen. Viel wahrscheinlicher darf eine fremde Beeinflussung angenommen werden. Welcher Künstler, mit dem Massimo in Berührung kam, hat in seinem Oeuvre eine solche Vorliebe für Detailbehandlung aufzuweisen? Aus dem engeren Kreis Stanzionis, also von seinen neapolitanischen Landsleuten, kann hier niemand in Frage kommen. Aber in dem Werk der römischen Malerin Artemisia Gentileschi lassen sich für die hier in Betracht kommende Änderung in Massimo Stanzionis Kunst Quellen finden. Betrachten wir z. B. ein Werk Artemisias „Judith und Holofernes" in Florenz, so stellen wir fest, daß die Künstlerin hier zwar eine schaurig-unheimliche Darstellung wiedergibt mit großangelegten Figuren in außerordentlich dramatischer Haltung, alles Elemente, die Massimo in keiner Weise übernimmt [90]. Auch in malerischen Gesamtbehandlung, in der Artemisia grelle und kalte Farbtöne bevorzugt, gibt Massimo etwas völlig Anderes. Aber, was äußerst ähnlich ist, das ist die Neigung zum Dekorativen, die wir als etwas ganz nebensächliches, aber dennoch in die Augen fallendes, in Artemisias Bildern finden. In ihren Bildern zeugen die geschilderten Einzelheiten von einer außergewöhnlich starken Vorliebe für das Detail. Es gibt dort bis ins kleinste ausgestaltete Gefäße, Stoffe, die in ihrer ganzen Struktur aufgezeichnet sind, kurz, alle diese an und für sich nebensächlichen Bildteile zeigen eine ausgesprochen starke Freude am rein Gegenständlichen, an der Wiedergabe der Schönheit der Dinge, wie die Natur sie bietet. Diese Vorliebe begegnet uns, wie gesagt, nirgendwo anders so stark im Werke eines römischen oder neapler Künstlers. So ist es wohl denkbar, daß Massimo, der Artemisia vom Jahre 1630 an kennen lernen konnte [91], gerade diese Elemente in ihrem Werke sah und sie ohne weiteres übernahm. Nur so kann man erklären, daß plötzlich in Stanzionis Werk jene selben Tendenzen auftauchen, die von jetzt ab auf einigen seiner Bilder eine gewisse Rolle spielen, auf anderen dagegen wieder völlig fehlen.

So hat Artemisia Gentileschi immerhin einige Bedeutung für Massimo Stanzioni gehabt, wenn auch die entscheidende Bedeutung, die manche ihr zubilligen wollen, ihr wohl kaum zugeschrieben werden kann [92]. Merkwürdig bleibt dabei doch, daß aus all den dramatisch bewegten Szenen aus den Werken der Artemisia nur das rein dekorative Element auf Massimo Eindruck gemacht hat. Aber vielleicht ist gerade das typisch für ihn, daß er von jedem Künstler nur das annimmt, was ihm für seine augenblicklichen Bestrebungen wichtig und brauchbar erscheint: ist es bei den Bildern der Brunokapelle das malerische Helldunkel des Caracciolo, das er sich zunutze macht, so ist es bei diesen Bildern das dekorativ ausschmükkende Einzelelement, zu dem ihn Artemisia Gentileschi anregt.

Im Gegensatz zu dem sehr gut erhaltenen Aspremus-Bild, das einigermaßen ein Urteil über die malerische Qualität Stanzionis ermöglicht, steht in seinem Erhaltungzustand das Bild der Madonna mit den hl. Hugo und Anselmus in der Certosa di S. Martino. Es kann uns nur dazu dienen, die Auffassung des Massimo in solchen repräsentativen großfigurigen Altarbildern noch einmal herauszustellen. Seine Farbigkeit scheint dem Aspremus-Bild ähnlich gewesen zu sein, doch ist sein Zustand so wenig original, daß eine Beurteilung im Einzelnen nicht möglich ist.

Im folgenden Jahre, 1645, erhält Massimo den Auftrag zur Ausmalung der Johanniskapelle der Certosa di S. Martino [93]. Er malt dort in der linken Lünette eine Darstellung des Gastmahles des Herodes, in der rechten die Enthauptung des Täufers und an der Decke „Christus steigt ins Fegfeuer". Das interessanteste und am besten erhaltene dieser Fresken ist das Gastmahl des Herodes. An einem schräg in den Raum gestellten Tisch sitzt sinnend der König. Zu seiner Rechten steht die Herodias, zu seiner Linken eine männliche Gestalt in weitem Mantel. Von links her schreitet Salome mit der Schüssel, auf der das Haupt des Johannes liegt, auf den Tisch zu. Hinter ihr sieht man eine Dienerin

und einen Kriegsknecht, der mit seinem Speer einen hinzudrängenden Hund abwehrt. In diesem Fresko betont Massimo zum ersten Mal stärker das Interieurhafte. Er dämpft die Farben zu weicher Tonigkeit. Bisher mochte durch volles oder grelles Licht die Wärme der Farben verloren gehen, jetzt gelingt es ihm, jegliche Kälte der Farbenwirkung zu vermeiden. Ein feiner, rotbrauner Ton mildert alle starken Kontraste, Massimo beschränkt sich in der Hellfarbigkeit auf die Personen. Der Raum wird in dunklen Tönen angedeutet und nur durch leichte Lichtreflexe gegliedert. Liegt auch die starke malerische Betonung und Gestaltung dieses Bildes ganz im Zuge von Massimos künstlerischer Entwicklung, so läßt doch gerade diese Darstellung des Gastmahles des Herodes die Frage nach einer äußeren Anregung auftreten. Der einzige Neapolitaner, der damals zu einer solchen Beeinflussung die künstlerische Kraft gehabt hätte, würde Bernardo Cavallino sein[94]. Cavallino beginnt unter dem Einfluß Stanzionis und der Artemisia Gentileschi etwa um 1638 mit seiner künstlerischen Tätigkeit. Sein einziges festdatiertes Werk ist die hl. Cäcilie der Sammlung Wenner in Neapel aus dem Jahre 1645, also aus Cavallinos mittlerer Zeit (er stirbt schon 1654). Vergleichen wir nun dieses Bild mit Stanzionis „Gastmahl des Herodes", so fällt eine nahe Verwandtschaft auf, die sich nicht allein mit der Schülerschaft des Cavallino bei Stanzioni erklären läßt, hierfür ist die Leistung Cavallinos zu selbständig und qualitätsvoll. Cavallino hat seine Kunst aus den Anregungen des Massimo (als Beispiel etwa die Fresken in der Brunokapelle von S. Martino) heraus zu einem streng durchgeführten, rein tonig-malerischen Gesamtstil entwickelt, der bedeutend weicher wirkt, als die malerische Auffassung des Massimo (etwa das Aspremus-Bild). Diese Tendenz des Cavallino mag wohl den Massimo bei seinen Werken der Zeit nach 1644, wo ganz auffällig auch bei ihm sich die gleiche Vorliebe für eine warme, dunkelfarbige Tonigkeit bemerkbar macht, so stark

beeindruckt haben, daß er sich von seinem Schüler rückwirkend beeinflussen ließ. Allerdings bleibt dieser Einfluß gering, er erstreckt sich, wie gesagt, nur auf die Farbigkeit; Zeichnung und Komposition bleiben immer typische Leistungen Stanzionis. Das Gleiche gilt von dem anderen Lünettenfresko und dem Deckengemälde. Wenn diese Bilder, was Komposition, Zeichnung und seelische Vertiefung angeht, auch nicht das Beste in Massimos Werk darstellen, so überragen sie doch, rein malerisch gesehen, die übrigen. Aus demselben künstlerischen Wollen heraus entsteht die S. Agata des Nat.-Museums in Neapel. Das Bild ist nicht datiert und war bisher nur ganz allgemein mit Massimo Stanzioni in Verbindung gebracht worden, d. h. es ist ihm stets zugeschrieben worden und darf aus stilistischen Gründen als ein gesichertes Werk unseres Meisters angesehen werden [95]. Vor braunolivem Hintergrund sitzt die Heilige, die von links her beleuchtet wird. Das mattviolette Obergewand bildet einen gedämpften Kontrast zu dem elfenbeinweißen Unterkleid. Das Inkarnat ist mattweiß gehalten, die Augen stark umschattet, die Lider seidig glänzend, verweint und etwas geschwollen. Der Mund ist halb geöffnet, die Lippen sind mattrot, das Braun des Haares wird durch das lebhafte Blau eines Bandes belebt; das gleiche Blau findet sich unter dem linken Arm als Schatten. Die rechte Hand greift leicht zur Wunde. Der linke Arm hängt matt über die Stuhllehne herab und auch die Hand ist völlig entspannt. Offensichtlich schwebte dem Maler das künstlerische Ziel vor Augen, die Figur in völliger Gelöstheit und vollkommener Entspannung zu geben, eine Aufgabe, die er zunächst durch den kompositionellen Aufbau und ferner durch die harmonische Tonigkeit der Farbgebung löst. In der farbigen Haltung gehört das Bild eng mit den Fresken aus der Johanneskapelle der Certosa di S. Martino zusammen. Hier wie dort finden wir ganz die gleichen malerischen Werte, dieselben Farbtöne, die weiche, tonige Gesamtstimmung, ja sogar den

gleichen pastosen Farbauftrag, obschon es sich, rein technisch gesehen, um ganz verschiedene Malweisen handelt. Der Kopftypus der Agata ist eine der dem Massimo eigentümlichen Darstellungen, wir finden ihn am ähnlichsten in dem Altarbild mit dem hl. Aspremus bei der in der linken Ecke stehenden weiblichen Gestalt wieder.

Die aufgezeigten Übereinstimmungen mit den Fresken der Johanneskapelle in der Certosa di S. Martino und dem Altarbild des hl. Aspremus veranlassen mich, das Gemälde der hl. Agata in dieselbe Zeit, in der diese ihm so verwandt erscheinenden Werke entstanden, zu setzen, also in die Zeit um 1645. Die farblichen Qualitäten und die schönheitsvolle Linienführung geben diesem Bilde eine überragende Stellung im Gesamtwerk des Massimo Stanzioni; es bildet den unbedingten künstlerischen Höhepunkt.

Die große Anzahl von Aufträgen, die Massimo Stanzioni in den Jahren 1644—46 erhalten hatte [96], werden ihn die nächsten Jahre über beschäftigt haben. Es findet sich nämlich für die folgenden Jahre nur noch ein Auftrag: 1649 die Bestellung eines Altarbildes für S. Giovanni Battista mit der Darstellung einer Krönung Mariens, ein Werk, dessen schlechter Erhaltungszustand eine Betrachtung stilkritischer Art nicht zuläßt und daher für uns ausscheidet.

Neue Aufträge werden Stanzioni erst im Jahre 1656 zuteil, es sind dann gleich drei Bestellungen auf einmal [97]. 1656 ereilte Massimo Stanzioni aber die Pest [98], daher blieben jene Werke bis auf eines unvollendet. Dies eine ist ein Pestbild, das ursprünglich im Freien an der Kirche S. Pietro in Vincola angebracht war, jetzt sich in der Sakristei befindend, aber vollständig zerstört ist.

So finden wir kein sogenanntes Spätwerk im eigentlichen Sinne, die späteste Stufe in Massimos Kunst stellt für uns die Reihe der zuletzt besprochenen Bilder dar.

Fassen wir kurz zusammen, was sich Neues über die Kunst Massimo Stanzionis sagen läßt:

In dem Bild in S. Lorenzo in Lucina von 1623 und in den Werken der etwa in gleicher Zeit entstandenen Gruppe im Neapeler Nat.-Museum erblicken wir die einzigen Beispiele der Frühzeit in Stanzionis Kunst. Hier zeigen sich noch ausgesprochene Anklänge an die Kunst seiner Lehrer Santafede und Caracciolo. In die mittlere Zeit seines Kunstschaffens sind in der Hauptsache das Bild „Loth und seine Töchter" in Neapel und die dazu beschriebene Reihe von Bildwerken zu setzen, die alle um 1630 entstanden sein mögen. Hier ist von Santafedes Einfluß nichts mehr zu spüren, ein Anschluß an die klassizistische Kunst, wie sie Annibale Carracci und Guido Reni vertreten, ist unverkennbar, großfiguriges Format verrät die Bemühungen um eine monumentale Bildgestaltung.

Die Folgezeit ist nicht in einzelne Entwicklungsphasen zu gliedern, da die verschiedenen Bildwerke teilweise während der Dauer eines Jahrzehnts entstanden zu denken sind. Es macht sich nur ein allmählicher Übergang zu immer größer werdender malerischer Gestaltung geltend. Die reifste Stufe erreicht Stanzioni in den Werken um 1645, von denen ich als besonders typisch die „Agata" aus dem Neapeler Nat.-Museum aufführen möchte. Hier zeigt sich die neue selbständige Lösung in ihrer größten Vollkommenheit, alle Einflüsse, wie sie aus den Werken des Caracciolo, des Annibale Carracci, des Guido Reni, der Artemisia Gentileschi und schließlich des Cavallino ihm zuflossen, sind verarbeitet, organisch zu einer Einheit verschmolzen, und als etwas völlig anders Geartetes finden wir als Ergebnis dieser Einflüsse eine für Neapel einzigartige Tonigkeit und Wärme der Farbe, verbunden mit einer überlegenen Kompositionsweise und einer monumentalen Auffassung der Figur.

Schluß.

Würdigung von Stanzionis Werk und seine Bedeutung für die Malerei Neapels.

Nachdem wir des öfteren von den verschiedenen, mehr oder minder entscheidenden Beeinflussungen gesprochen haben, die Massimo Stanzioni in seinem Werk verarbeitet hat, könnte man versucht sein, ihn als einen Epigonen zu betrachten, dem man keine eigene Stellung innerhalb der Kunstgeschichte überhaupt zuweisen kann. Und tatsächlich hat man vielfach die gesamte neapolitanische Malerei des 17. Jahrhunderts als Epigonen-Kunst bezeichnet. Man hat ihr Bestreben benannt mit „Niemandes Feind, aller Welt Freund“ [99]. Fragen wir uns nun, ob tatsächlich das Urteil, das Stanzioni als Sammelgeist zeitgenössischer Kunstrichtungen inner- und außerhalb Neapels gelten läßt, zu Recht besteht.

Zur Beurteilung der künstlerischen Leistung des Massimo Stanzioni sind die Werke aus den Jahren 1631—50 maßgeblich. Bis dahin muß man die Entwicklungszeit des Künstlers rechnen, erst bei den großen Aufträgen zeigt sich sein ausgeprägter Stil, der sämtliche Entwicklungsstufen überwunden hat. In unserer ganzen Betrachtung haben wir ja sowieso ausschließlich die künstlerisch wertvollsten Bilder zur stilkritischen Beurteilung herangezogen; alle schlecht erhaltenen, stark restaurierten und in Bezug auf Qualität minder guten Werke sind außer Acht gelassen worden. Seine Jugendwerke zu beurteilen entzieht sich jeder Möglichkeit, haben wir doch keinerlei Kenntnis von seinen Werken aus den Jahren 1608—23. So können wir uns von seiner Entwicklung im Handwerklich-Technischen, im Farbauftrag und von der Zeichnung und Gruppierung seiner Figuren kein Bild machen. Zur künstlerischen Ausbildung gehörte nun aber damals allgemein die Kenntnis der Hauptwerke der Ver-

gangenheit seit der Renaissance und die Beherrschung der in diesen erreichten malerischen und kompositionellen Ergebnisse. Wir können also diese Kenntnis bei Massimo voraussetzen. Eine Romreise, die allerdings keineswegs gesichert ist und nur von De Dominici überliefert wird, sowie ein Studium der Werke des Annibale Caracci und des Guido Reni konnten diese Kenntnisse nur vertiefen und fördern. Stanzioni muß jene beiden Künstler, bezw. ihre Werke, gekannt haben, ferner muß er die oben erwähnten Kenntnisse der klassischen Kunst beherrscht haben, denn der Niederschlag eines dahingehenden Studiums wird deutlich in den Werken um 1630 bemerkbar. Hier sehen wir tatsächlich einen talentvollen Künstler, der in engem Anschluß an große Vorgänger und zeitgenössische Lehrer schafft.

Es folgt die Zeit der großen Aufträge. Auch hier mag eine, wenn auch nur in geringfügigem Maße bemerkbare Entwicklung zu verfolgen sein. Bei dem frühesten Auftrag, der 1631 zu datieren ist, der Ausmalung der Brunokapelle, bemerken wir eine starke Beeinflussung durch Caracciolo. Dieser war der für große Ausmalung anerkannte Meister in Neapel. Bei ihm holte sich Massimo seine Anregungen: starkschattige Helldunkel-Malerei, straffe Einordnung vielfiguriger Kompositionen in das Bildganze und Betonung von hellen, vor allem weißen Farben. In der Kapelle des hl. Bruno wird dieser Einfluß zum ersten Mal faßbar. Für das Thematische konnte Stanzioni kein Vorbild finden, da vorher das Leben des hl. Bruno nicht dargestellt worden ist; er mußte also nach dieser Richtung hin eine selbständige Lösung finden [100]. Um diese erfolgreich zu gestalten, wendet er die technischen Mittel Caracciolos an. Die Auffassung der Bildinhalte, die Darstellung der einzelnen Typen und der Stimmungsgehalt sind persönliche Eigentümlichkeiten Stanzionis.

Stellen wir nun auch weitgehende Anregungen fest, die sich Massimo bei Caracciolo geholt hat, so können wir daneben aber auch viele eigene Züge finden, die Stanzoni weit

über Caracciolo hinausgehend seinem Werk aufgeprägt hat. Nie hat Caracciolo derart weiche Abstufungen verschiedener Farbtönungen gemalt, ihm war die überaus feine Farbempfindlichkeit Massimos und dessen Ton-in-Tonmalerei fremd.

Ferner hat sich Massimo Stanzioni zu jener Zeit völlig frei gemacht von klassizistischen Einflüssen jeder Art. Vergleichen wir z. B. eine für Massimos damalige Kunst (1631—37) charakteristische Malerei mit einem beliebigen Bild des Annibale Caracci — ich denke etwa an einen Vergleich der „Erscheinung der Maria und des hl. Petrus" in der Brunokapelle mit der „Assunta" des Carracci in Dresden. In früherer Zeit würde Massimo das strenge Kompositionsschema genau nach dem Vorbild Carraccis angewandt haben, das Pathetische im Inhaltlichen würde er ebenfalls übernommen haben. Wie unterschiedlich zeigt sich dagegen das oben erwähnte Bild Massimos hierzu. In gelockerter Form und ohne Anlehnung baut er seine Komposition und in der starkfarbigen Gestaltung setzt er sich in krassen Gegensatz zu der abgeklärten kalten Farbigkeit des Carracci. Wir sehen also hier schon Ansätze zu starker eigner Entwicklung.

Ganz äußerlich bleibt der Einfluß Artemisia Gentileschis. Durch sie wurde sein Interesse für die Darstellung von prächtigen Stoffen und Spitzen geweckt, was sich zum Ende seiner Tätigkeit hin immer stärker bemerkbar macht. Das Wesentliche ihrer Kunst, das im Seelisch-Pathetischen und in bis zum Grausigen gesteigerter Dramatik liegt, hat ihn in keiner Weise angesprochen, im Gegensatz zu ihr fesselt ihn nur der epische Gehalt eines Vorgangs. An ihrer Kunst interessierte ihn lediglich die Darstellung des Details, auf die sie sich wie kein anderer verstand.

Wesentlich ist aber der Einfluß Cavallinos. Bei Stanzionis Versuchen, zu einer geschlossenen malerischen Form zu kommen, findet er bei Cacallino ähnliche Bestrebungen: die Zusammenfassung der Farben zu einem Gesamtton, was durch Abdämpfung der grellsten Farben erreicht wird. Aber Mas-

simo bleibt auch hier nicht bei einer reinen Übernahme der Farbwirkungen des Cavallino stehen. Wir wiesen schon früher darauf hin, wieviel feiner Massimo seine Abstufungen vornimmt. Man kann sagen, daß er sich durch die malerische Betrachtungsweise des Cavallino anregen ließ, daß er dessen Auffassung sich zu eigen macht und nun mit seinen eigenen künstlerischen Mitteln etwas völlig Neues schafft. Dazu kommt, daß Massimo über eine Sicherheit in kompositioneller Gestaltung verfügt, die Cavallino nie besessen hat, mit der er aus seinen Bildern Kunstwerke von überragender Qualität gestaltet, sodaß er Cavallino in seiner künstlerischen Leistung weit überragt.

Fassen wir noch einmal zusammen, was sich über Massimos Kunst in einer Bewertung sagen läßt: Er baut anfänglich auf der Kunst seiner unmittelbaren Vorgänger und der großen Klassiker auf, übernimmt Stilelemente zeitgenössischer Künstler, läßt sich zeitweise sogar von einem seiner eigenen Schüler anregen. Alle diese übernommenen Anregungen vereinigt er aber organisch in seinen Werken. Man darf daher vielleicht sagen, daß er vermöge seines überragenden Kompositionstalentes und seines überaus entwickelten farblichen Geschmacks allen jenen in der neapolitanischen Malerei latent verborgenen künstlerischen Elementen in seinem Werk zum Leben verhilft und sie zu einem künstlerischen Ganzen vereinigt. Hier mag man die Bedeutung der Kunst des Massimo Stanzioni erblicken, hierdurch ist er Wegweiser und auch Verkörperung der Tendenzen der neapolitanischen Malerei in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Stanzionis Stellung ist nicht die eines Mittlers zwischen einer weichen, feinfühligen Kunst, die ihre Quellen in Guido Reni und Carracci hat, und einer leidenschaftlichen, realistischen, die von Caravaggio und Ribera herkommt, wie allgemein in der Literatur behauptet wird. Er ist vielmehr der Repräsentant einer luminaristisch-malerischen, typisch neapolitanischen Richtung. Diese hat zwar ihre Quellen in einer akademischen Tradition,

wird aber durch die Bestrebungen Massimo Stanzionis und seiner Generation zu einer geschlossenen, selbständigen Gruppe innerhalb der italienischen Malerei. Kein Künstler dieser ganzen Schule hat aber eine derartige Einheitlichkeit seines Werkes erreicht, wie gerade Stanzioni. Caracciolo kämpft zu sehr mit der Verarbeitung der Licht- und Farbprobleme Caravaggios und bleibt zu stark unter dessen Einfluß, Cavallino wechselt zu oft seine künstlerischen Ziele und gelangt dabei zu allzu subjektiven Lösungen, als daß er für die gesamte neapolitanische Schule beispielhaft sein könnte. In Massimo Stanzioni bleibt immer die Freiheit der künstlerischen Persönlichkeit spürbar, und dennoch vereinigt er alle Strömungen seiner Umgebung zu einer geschlossenen Einheit.

Anhang.

1. Anmerkungen.

[1] Caracciolos Geburtsdatum ist unbekannt (etwa um 1580). Seine künstlerische Tätigkeit beginnt kurz nach 1600. Zur Zeit des Aufenthaltes Caravaggios in Neapel, also 1607, ist Caracciolo vielleicht wie Caravaggio in der Kirche des Monte della Misericordia beschäftigt. Seine „Befreiung Petri" in dieser Kirche, ein Werk aus der Zeit um 1608/09, zeigt schon einen technisch reifen Künstler, der sich aber ganz der Kunst des Römers anschließt. Feste, urkundlich gesicherte Bilddaten des Caracciolo kommen erst ab 1609 vor. Er stirbt 1636. — Im Einzelnen siehe: R. Longhi, „Battistello", L'Arte XVIII 1915 S. 58 ff. u. S. 120 ff. und H. Voss, Neues zu G. B. Caracciolo, Jb. d. Pr. Kunsts. 1927, S. 131 ff.

[2] Luca Giordano wird 1634 in Neapel geboren, er stirbt dort 1705. Gesicherte Bilddaten haben wir erst ab 1654. Sein Werk ist eines der umfangreichsten aller neapolitanischen Maler, es gibt kaum eine Kirche Neapels, die nicht zahlreiche Bilder seiner Hand aufweisen kann. 1692 wird er Hofmaler des spanischen Königs und wirkt von da an in Madrid, er erscheint erst 1704 wieder in Neapel und malt dort die Fresken in der Schatzkapelle von S. Martino. — Literatur über Giordano: A. De Rinaldis, „Luca Giordano", „Piccola Collezione d'arte" Florenz 1922.

[3] Anregend sind vor allem die Vasari-Nachahmer in Florenz, sowie Federigo Zuccari und Giuseppe Cesari in Rom (siehe Voss, Die Malerei der Spät-Renaissance in Rom und Florenz, Berlin 1920).

[4] Corenzio lebte etwa von 1560 bis nach 1640. Über sein Leben und Werk siehe: W. Rolfs, a.a.O. S. 216 ff.

[5] Santafede lebte zirka 1560—1634. Im Einzelnen siehe: W. Rolfs, a.a.O. S. 203 ff.

[6] Die Einwirkungen dieser beiden Richtungen sind aber nur ganz oberflächlicher Bedeutung, der Gesamteindruck des Stiles der Corenzio und Santafede bleibt der einer temperamentlosen, manieristischen Kunst.

[7] Gemeint ist Caravaggios Stil der Werke der Contarelli-Kapelle und

der Cesari-Kapelle in Rom. Gerade die Bilder der neapolitanischen Zeit bilden den Anfang zu Caravaggios letzter malerischer Periode. Über Caravaggio siehe: L. Venturi, Il Caravaggio. Bibl. d'Arte Illustrata, Rom 1925 (mit Bibliographie), H. Voss, Die Malerei des Barock in Rom, Berlin 1925, N. Pevsner, Eine Revision der Caravaggiodaten, Zeitschr. f. bild. Kunst 1927/28 S. 386 ff. und „Die Lehrjahre Caravaggios", ebendort 1928/29 S. 278 ff. Zuletzt: A. v. Schneider, Zur Stilbildung Caravaggios „Der Cicerone" 1936 S. 347 ff.

8 Ribera kommt gegen 1615 nach Neapel, zu einer Zeit also, wo durch Caravaggios persönlichen Einfluß und die Weiterleitung seiner Bestrebungen durch Caracciolo die Vorliebe für Helldunkel-Malerei dort schon weitgehend geweckt war; eine bedeutsame Beeinflussung könnte Ribera aber nur nach dieser Richtung hin ausgeübt haben, denn sein ernstes, leidenschaftliches Pathos wird bei den selbständigen Hauptmeistern nicht faßbar. Wohl hatte Ribera in Neapel einen ausgesprochenen Schülerkreis, der aber hier nicht interessiert. Literatur: A. L. Meyer, Jusepe de Riberá, Leipzig 1908.

9 Massimo Stanzioni 1585—1656, Andrea Vaccaro zirka 1605—1670, Franzesco Fracanzano 1612—1656, Bernardo Cavallino 1622—1654, Mattia Preti 1613—1699, Luca Giordano 1634—1705. Literatur und Abbildungen über diese Gruppe bei A. De Rinaldis, Die süditalienische Malerei des 17. Jahrhunderts, Florenz und München 1929.

10 Carlo De Lellis, Parte seconda overo supplimento a Napoli Sacra di Cesare D'Engenio, Neapel 1654. (Handschrift De Lellis i. d. Nat.-Bibliothek i. Neapel, II S. 20 f.)

11 Carlo Celano, Notizie del bello dell'antico ... Neapel, 1692 bei Giacomo Raillard, 4 Bde. Angaben über Massimo Stanzioni in allen Bänden, siehe Register.

12 Bernardo De Dominici: Vite dei pittori, scultori etc. Neapel, 1742, 4 Bde. Über Massimo Stanzioni III. Bd. S. 166 ff.

13 L. Lanzi, Storia pittorica dell'Italia etc. Bassano 1789.

14 C. T. Dalbano, Storia dei pittori in Napoli, Neapel 1859. — C. T. Dalbono, Massimo, i suoi tempi e la sua scuola, Neapel 1871.

15 B. Croce, Napoli Nobilissima, Neapel 1892—1906. Zu obiger Frage besonders Bd. I, S. 122 ff. u. S. 140 ff.

16 W. Rolfs, Geschichte der Malerei Neapels, Leipzig 1910. — In dieser Frage siehe Vorwort S. 1—4.

17 a.a.O. (Übrigens teilte mir der jetzige Direktor der Pinakothek des Nat.-Museums in Neapel, S. Ortolani, freundlichst mit, daß er hoffe, einige Porträts, die er in neapolitanischem Privatbesitz fand, dem Stanzioni zuschreiben zu können. — Über eine Porträtzuschreibung von H. Voss vergl. Werkkatalog b. unter Madrid.)

[18] Über Artemisia Gentileschi siehe Longhi, Gentileschi, padre e figlia, l'Arte XIX, 1916, S. 245.

[19] Die von De Dominici erwähnten Schriften sind sehr fragwürdig, jedenfalls anderweitig völlig unbekannt, also wohl eine Erfindung des De Dominici.

[20] Gemeint ist die Ausmalung der linken Seitenkapelle. Die Fresken sind aber so schlecht erhalten, daß jede Beurteilung unmöglich ist.

[21] Es handelt sich um das Altarbild des Ospedaletto von S. Diego auf dem fünften Altare rechts. Das Bild ist so stark übermalt, daß es für unsere Arbeit ohne Bedeutung ist.

[22] Das Bild auf dem Hauptaltar der Kirche S. Maria delle Anime del Purgatorio ist heute völlig verdorben.

[23] Es ist das Altarbild der linken Kapelle des Querschiffes. A. De Rinaldis datiert dieses Werk ohne nähere Angaben auf 1645. (A. De Rinaldis a.a.O.)

[24] Die Fresken an der Mittelschiffsdecke von S. Maria Regina Coeli sind nach 1634 zu datieren, da nach den Kirchenbüchern 1634 der Auftrag zur Ausmalung der Decke an Massimo erteilt wird. Die Fresken sind stark restauriert.

[25] Bei dem Erdbeben vom Jahre 1784 stürzten alle Wölbungen von S. Lorenzo ein. Die von De Dominici erwähnten Gemälde sind also vernichtet.

[26] Von diesem Vertrag ist heute nichts mehr zu finden, vielleicht eine Erfindung des De Dominici.

[27] Die Studie hängt über der Sakristei-Tür in S. Filippo Neri, siehe Abb. 9.

[28] Das Antoniusbild befindet sich noch heute in der Antoniuskapelle von S. Lorenzo in Lucina, ist allerdings schlecht zu sehen, da es sehr dunkel hängt.

[29] Die beiden von De Dominici aufgeführten Bilder mit Darstellungen der hl. Katharina scheinen nicht mehr in den vatikanischen Sammlungen zu sein, jedenfalls finden sie sich in keinem Katalog, noch konnte ich von der dortigen Direktion etwas über diese Bilder erfahren.

[30] Das Bild befindet sich jetzt im Palazzo Reale, Neapel. Schon Dalbono (a. a. O.) erwähnt es als dort befindlich. Das Bild gehört zu zwei Bildern in S. Pietro ad Aram, siehe Anm. 99).

[31] 1784 durch Erdbeben zerstört.

[32] Domenichino starb am 6. April 1641, wie aus den Kirchenbüchern des Domes S. Gennaro hervorgeht. Dort finden sich auch genaue Angaben über die Ausmalung der Schatzkapelle. Von einem Auftrag an Massimo Stanzioni wird aber nichts erwähnt. Tatsächlich befinden sich allerdings im Dom z w e i Darstellungen von Heilungen eines Besesse-

nen, eine in der Schatzkapelle, und eine im Raume hinter der Sakristei. Ob eins von diesen Bildern mit Sicherheit dem Stanzioni zuzuweisen ist, erscheint mir fraglich. Die Tafeln sind beide sehr schlecht erhalten, sodaß man über ihre Qualität sehr wenig aussagen kann.

[33] De Dominici meint hier wahrscheinlich die Neuausmalung der Kirche in den Jahren 1639/40, die in den Kirchenbüchern erwähnt wird. Lanfranco erhielt allerdings erst 1641 den Auftrag für die Kuppelfresken.

[34] Eine von De Dominicis unglaubwürdigen Anekdoten. Das Bild ist im Ganzen recht gut erhalten, allerdings sind die dunklen Schattenpartien vor allem im Hintergrund sehr eingeschlagen, was aber auch auf anderen Bildern Stanzionis vorkommt, und der Farbzusammensetzung zuzuschreiben ist.

[35] Ein solches Bild ist heute nicht mehr aufzufinden.

[36] Das Bild ist heute so stark übermalt, daß eine Beurteilung unmöglich ist.

[37] Tatsächlich ist diese „Predigt Johannes des Täufers", die heute im Colloqium hängt, nur von minderer Qualität, allerdings ist das Bild auch äußerst schlecht erhalten.

[38] Gemeint ist hier Viviano Codazzi, ein Neapeler Dekorationsmaler, der damals von den Kirchenbehörden viel beschäftigt worden sein muß, wie aus der häufigen Erwähnung seines Namens in den Auftragsbüchern der Kirchen hervorgeht. Vor allem war Codazzi in S. Martino tätig. In den dortigen Kirchenbüchern finden wir den Auftrag für die Architektur-Dekoration in der Sakristei im Jahre 1644 eingetragen, zugleich wird dort Massimo Stanzioni als Figurenmaler genannt.

[39] Ob Stanzioni tatsächlich auch die Entwürfe für die Gewölbedekorationen machte, ist nicht festzustellen.

[40] Eine Darstellung einer „Taufe Christi", die von Stanzioni herrühren könnte, ist in S. Martino nicht zu finden.

[41] Das erwähnte Bild des Domenichino ist urkundlich im Jahre 1633 vollendet.

[42] Das Leinwandbild befindet sich noch in S. Lorenzo, während die Gewölbefresken durch das Erdbeben von 1784 zerstört sind. Die 15 kleinfigurigen Bilder sind nicht zu finden, es ist auch unklar, was De Dominici hier meint.

[43] Ein Bild einer „Madonna mit dem hl. Franziskus" ist in S. Lorenzo nicht vorhanden.

[44] Das Bild ist heute nicht mehr zu finden.

[45] In der zweiten Kapelle des rechten Seitenschiffes von Il Gesu Nuovo findet sich dieses Bild einer „Heimsuchung", dessen Auftrag für 1656 durch die Eintragung in den Kirchenbüchern gesichert ist. Eine spätere Übermalung ist deutlich erkennbar. Dalbano a. a. O. übernimmt

den Namen Pozzuolano als Schüler Massimo Stanzionis. Es läßt sich aber über diesen Maler weiter nichts feststellen.

[46] Gemeint ist hier das heute unvollendete Bild der „Immacolata" in der zweiten Kapelle links in S. Maria degli Angeli. Der Auftrag für dieses Bild ist urkundlich für 1656 gesichert.

[47] Diese Angabe de Dominicis übernimmt Dalbono a. a. O. ohne nähere Angaben darüber zu machen. Heute ist weder dieses noch eines der folgenden Bilder festzustellen.

[48] Gemeint ist hier die Sammlung des Antwerpener Caspar Roomer (Romer), der Ende des 17. Jahrhunderts in Italien lebte. (Vergl. Hoogewerff, Bescheiden in Italie, II [1912]).

[49] Capaccio, Il forastiero, dialogi. Napoli 1630.

[50] Eine Angabe des Dominici, die nicht zu belegen ist, jedenfalls kann man in Mailand kein Bild des Stanzioni finden.

[51] Diese Angaben De Dominicis sind so ungenau und allgemein, die Erwähnung von Aufzeichnungen Massimos so unwahrscheinlich, daß man von ihrer Auswertung absehen muß.

[52] Diese Behauptung entspricht der Wahrheit; denn allein im Prado-Museum befinden sich vier gesicherte Werke Stanzionis. (Siehe Werk-Katalog.)

[53] Wohl das „Bacchanal" des Prado.

[54] Orlandi, Abcdario pittorico, Bologna 1704.

[55] Ritratti e Giunti su le vite de pittori etc. da O. Giannone, pittore napoletano (Handschrift) veröffentlicht von G. Ceci, Arch. Stor. Nap. XXXIII. Neapel 1909.

[56] Vor allem in C. T. Dalbono, Massimo i suoi tempe e la sua scuola, Neapel 1871.

[57] Wilhelm Rolfs a. a. O.

[58] G. Ceci in „Napoli Nobilissima" Nuova Serie Bd. I—III, 1920—23, Neapel.

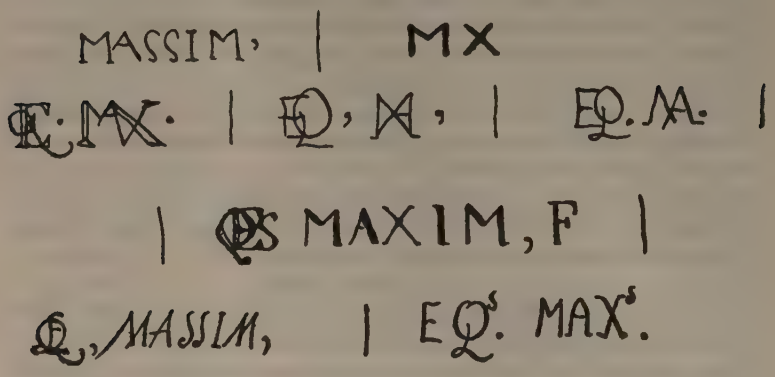
[59] H. Voss, siehe Lit.-Verz.

[60] A. De Rinaldis a. a. O. und in „Napoli Nobilissima" Nuova Serie Bd. I—III Neapel, 1920—23.

[61] S. Ortolani bereitet eine Geschichte der neapolitanischen Malerei vom 15. Jahrhundert bis zum 19. Jahrhundert vor und stellte mir freundlicherweise sein Material über Massimo Stanzioni zur Verfügung. Vor allem bin ich ihm dankbar für seine Auszüge aus den neapolitanischen Kirchen-Archiven.

[62] Eingetragen sind dort Taufen seiner Kinder am 21. Juni 1615 ein Sohn Giacomo, im April 1619 eine Tochter Ursula, im Juni 1620 Margareta, am 4. Oktober 1622 Adriana und im Jahre 1625 Gregorio Urbano.

[63] Die einzelnen Monogrammformen sind folgende:



(Die beiden oberen ohne den Titel „Eques".)

[64] A. De Rinaldis in Ugo Ojetti, La Pittura italiana del seicento e del settecento alla mostra di Palazzo Pitti, 1922, Mailand-Rom, 1924, S. 81.

[65] Ähnliche Bestrebungen finden wir vor allem bei dem Römer Giuseppe Cesari (Cavaliere D'Arpino 1568—1640).

[66] Der erste Auftrag, der in den neapolitanischen Kirchenbüchern zu finden ist, ist der Auftrag für die Ausmalung der Bruno-Kapelle in der Certosa di S. Martino.

[67] Nach Mitteilungen von S. Ortolani wird das Bild in einem Inventar der Kirche vom Jahre 1694 als ein Werk Stanzionis aufgeführt.

[68] Vergl. Anm. 62.

[69] Diese Angabe De Dominicis läßt sich nur damit bekräftigen, daß Stanzioni tatsächlich „Eques" genannt wird (zum erstenmal im Taufregister von S. Liborio) und von dieser Zeit ab auch seiner Signatur diesen Titel beifügt, in Rom sind hierfür keine Belege zu finden.

[70] No. 479 der Aufstellung vom Jahre 1935.

[71] No. 483, 495 und 451.

[72] No. 483 und 495.

[73] Übrigens tritt Micco Spadaro urkundlich erst ab 1636 in Erscheinung (er ist etwa gegen 1610 geboren), sodaß eine Beeinflussung durch diese frühen Bilder Massimos unwahrscheinlich ist.

[74] H. Voss, Massimo Stanzioni, Mon. f. Kunstw. 1908, Bd. 1, S. 266 ff.

[75] Dieses Bild setzt auch A. De Rinaldis in die Zeit um 1630.

[76] Von den Prado-Bildern konnte ich eine brauchbare Fotografie nur vom „Bacchanal" erhalten. Das Budapester Bild siehe: Katalog d. Mus. f. bild. Künste, Budapest, 1916, S. 225.

[77] Laut Auftragsbuch von S. Martino, veröffentlicht bei N. F. Faraglia, Arch. Stor. Nap. X, S. 70 f. — (Alle anderen Auftrags- und Rechnungsbücher der neapolitanischen Kirchen, die die Grundlagen für feste Datierungen von Stanzionis Werken geben, standen mir im Original oder in den Auszügen Ortolanis zur Verfügung; veröffentlicht sind nur die von S. Martino).

[78] Caracciolo erhält 1630 einen Auftrag zur Ausmalung der Assunta-Kapelle in S. Martino.

[79] Siehe Anm. 77.

[80] Das Bild ist sehr schlecht erhalten und stark übermalt, im übrigen aber dem Bild „Maria und Petrus erscheinen den Brüdern" sehr ähnlich.

[81] Der Auftrag wird 1638 erteilt.

[82] Siehe Anm. 38.

[83] In dem erwähnten Vertrage mit Viviano Codazzi wird Stanzioni erwähnt, siehe Anm. 38.

[84] Eine ähnliche Gruppe findet sich auf der „Berufung des hl. Matthäus" Caravaggios in Luigi dei Franchesi, Rom. Ähnlicher aber noch auf Darstellungen Manfredis und Valentins.

[85] In Caravaggios Neapeler Bildern finden sich jedenfalls solche Szenen nicht mehr.

[86] Gemäß den Rechnungsbüchern von Paolo Maggiore wird der Auftrag 1644 erteilt, 1647 wird eine vorläufige Vorschußzahlung aufgeführt. Also wird Stanzioni zumindest 1647 noch mit der Arbeit beschäftigt sein.

[87] In dem Vertrag mit Stanzioni (siehe Anm. 86) wird bestimmt, daß vor allem die Bedeutung der hl. Petrus und Paulus für Neapel dargestellt werden soll. Sowohl Petrus wie auch Paulus sind Patrone der Stadt Neapel und sollen auf ihren Reisen dort gelehrt haben.

[88] Nach freundl. Mitteilung der R. Soprintendenza.

[89] Das Bild befindet sich heute im Palazzo Reale, Saal 15. Es stammt aus S. Pietro ad Aram, von wo es 1784 nach dem Erdbeben wegen der Renovierungsarbeiten in der Kirche mit zwei anderen Bildern des Stanzioni (eine Darstellung „Paulus schreibt seine Briefe" und „Ruhe auf der Flucht") gemäß einer Eintragung im Inventar der Kirche aus dem Jahre 1790 entfernt wurde. Die beiden zuletzt genannten Bilder kamen 1786 wieder in die Kirche zurück und hängen heute im Chor. Dalbono a. a. O. zählt das „Aspremus-Bild" in seinem Werkkatalog des Massimo auf, es hing damals schon im Palazzo Reale.

[90] Eine weitere Fassung dieses Bildes hängt im Nat. Museum Neapel. Die Vorliebe der Artemisia für dekorative Einzelheiten wird auf fast allen Bildern der Künstlerin deutlich. Besonders auf dem Judith-Bild im Palazzo Pitti in Florenz.

[91] Artemisia Gentileschi kommt 1630 nach Neapel, siehe auch Anm. 18. Näheres bei Longhi, Gentileschi, padre e figlia, in l'Arte 1916, S. 245 ff.

[92] Ich setze mich hier in Gegensatz zur Auffassung, wie sie Pevsner in „Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko" (Handbuch d. Kunstw. Berlin 1928, S. 184) vertritt.

[93] Laut Angaben der Kirchenbücher, in denen auch das darzustellende Thema angegeben ist.

[94] Über Cavallino siehe A. De Rinaldis, Bernardo Cavallino, Bibl. d'Arte Illustrata, Rom 1921.

Da das Bild der Sammlung Wenner nur in einer schlechten Abbildung zur Verfügung steht, füge ich noch ein Foto der „Hl. Cäcilia" des Nat.-Museums in Neapel bei. Dieses Bild zeigt weitgehende Übereinstimmung mit dem der Sammlung Wenner.

[95] Es ist aber bisher nie versucht worden, dieses wohl bekannteste Werk Stanzionis in sein Gesamtwerk einzuordnen.

[96] Urkundlich gesichert sind folgende Aufträge:

1644 Certosa di S. Martino, Neapel. Im Durchgang zur Kapelle del Tesoro: Darstellungen aus dem alten Testament und aus der Passion Christi.

Über dem Türbogen in der Sakristei: „Ecce Homo".

Altarbild: „Madonna mit Hugo und Anselmus".

S. Paolo Maggiore, Neapel. Deckenfresko: Aus dem Leben Petrus und Paulus.

S. Pietro ad Aram, Neapel. Im Chor rechts: „Paulus schreibt seine Briefe", links: „Flucht nach Ägypten".

„Petrus weiht S. Aspremus zum Bischof". (Das Bild befindet sich jetzt im Palazzo Reale.)

1645 Certosa di S. Martino, Neapel. Ausmalung der Johanneskapelle. Nach

1645 S. Marcellino, Neapel. Deckenfresko: „Hl. Familie" u. „Trinita".

[97] Diese drei Aufträge sind: Für S. Pietro in Vincola ein Pestbild „Madonna und der hl. Rochus", für Il Gesu Nuovo eine Darstellung der „Heimsuchung" und für S. Maria degli Angeli eine „Immacolata".

[98] Da die Aufträge für Il Gesu Nuovo und Maria degli Angeli urkundlich für das Jahr 1656 gesichert sind, aber unvollendet blieben, gewinnt damit die Nachricht De Dominicis, Stanzioni sei 1656 an der Pest gestorben, größte Wahrscheinlichkeit.

[99] Siehe Rolfs a. a. O., S. 266.

[100] Der hl. Bruno wird erst 1623 heilig gesprochen. Zyklen aus seinem Leben vor dieser Zeit finden sich nur selten. In Neapel ist die Darstellung Stanzionis die erste Schilderung der Taten des hl. Bruno.

2. Chronologische Aufstellung der gesicherten Werke Massimo Stanzionis.

1623 Rom, San Lorenzo in Lucina. Altarbild: „Antonius in der Glorie" (siehe Seite 39).

1631—37 Certosa di San Martino, Neapel. Brunokapelle: Fresken und Leinwandbilder. Laut Kirchenbücher.

Nach

1634 Santa Maria Regina Coeli, Neapel. Deckenfresken: „Geburt, Verkündigung und Krönung Mariä". Laut Auftragbücher für die Ausschmückung der Kirche.

1638 Certosa di San Martino, Neapel. „Pieta". Laut Kirchenbücher.

1639 San Martino, Neapel. „Abendmahl". Laut Kirchenbücher.

1639—40 Il Gesu Nuovo, Neapel. Ausmalung der Capp. Magg. Darstellungen aus dem Leben Mariä. Laut Auftragbücher für die Ausmalung der Kirche.

Nach

1640 San Brigida, Neapel. Altarbild „Hl. Antonius". Nach 1640 erhält die Kirche urkundlich eine neue Ausstattung.

1640—41 Santa Maria della Sapienza, Neapel. Wandgemälde „Jesus befreit einen Besessenen". 1641 wird die Kirche geweiht und ist ausgemalt.

1644 Certosa di San Martino, Neapel. Im Durchgang zur Kapelle del Tesoro: Darstellungen aus dem Alten Testament und aus der Passion Christi. Laut Kirchenbücher. Über dem Türbogen in der Sakristei: „Ecce Homo". Laut Kirchenbücher, siehe auch Anm. 38.

1644 Certosa di San Martino, Neapel. Altarbild: „Madonna mit Hugo und Anselmus". Laut Kirchenbücher.

1644 San Paolo Maggiore, Neapel. Deckenfresko: „Aus dem Leben Petrus und Paulus". Laut Kirchenbücher.

1644 S. Pietro ad Aram, Neapel. Im Chor rechts: „Paulus schreibt seine Briefe", links: „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten". Laut Kirchenbücher.

1644 Palazzo Reale, Neapel, Saal 15. „Petrus weiht S. Aspremus zum Bischof". Das Bild gehört zu den beiden vorigen, siehe Anm. 99.

Nach

1645 S. Marcellino, Neapel. Deckenfresko: „Hl. Familie" und „Trinita". Der Bau der Kirche ist 1645 erst vollendet und in diesem Jahr werden urkundl. erst die Aufträge für die Ausmalung erteilt.

1645 Certosa di S. Martino, Neapel. Ausmalung der Johanneskapelle. Laut Kirchenbücher.

1656 S. Pietro in Vincola, Neapel. Pestbild: „Madonna und der hl. Rocchus". Laut Kirchenbuch.

1656 Il Gesu Nuovo, Neapel. Altarbild: „Heimsuchung". Laut Kirchenbuch.

1656 S. Maria degli Angeli, Neapel. Altarbild: „Immacolata". Laut Kirchenbuch. Die beiden Letzteren blieben unvollendet.

3. Werkkatalog.

a) Die Originalwerke Massimo Stanzionis.

Neapel. S. Brigida. Altarbild im rechten Querschiff: „Hl. Antonius". Wahrscheinlich nach 1640, da die Kirche in diesem Jahr restauriert wird und eine neue Ausstattung erhält. Leinwand. Übermalt. Hängt dunkel.

— S. Diego. Altarbild auf dem 5. Altar rechts: „Tod des hl. Joseph". Leinwand. Stark übermalt.

— Dom. Altarbild im 1. Raum hinter der Sakristei: „Befreiung eines Besessenen". Von de Rinaldis auf 1646 datiert. Leinwand.

— Gesu Nuovo. Capp. Magg. Darstellungen aus dem Leben Mariä. Decke von rechts nach links: „Geburt, Darbringung im Tempel, Verlobung, Verkündigung, Heimsuchung, Traum des Joseph, Tod Mariä und Begräbnis". An der Altarwand: „Abschied des Joachim von Anna, Verheißung an Joachim". An den Seitenwänden: „8 Propheten und 8 Engel". 1639—40, da damals die Kirche laut Kirchenbücher ihre Ausmalung erhielt. Fresken. Abgesehen von der Altarwand gut erhalten.

— — Altarbild in der 2. Kapelle im rechten Seitenschiff: „Heimsuchung". 1656 datiert, da als letztes, unvollendetes Werk gesichert. Leinwand. Übermalt.

— Gerolamini o chiesa die S. Filippo Neri. „Jesus auf der Hochzeit zu Kana". Studie auf Leinwand. Sehr gut erhalten.

— S. Giovanni Battista o delle Monache. Linke Kapelle des Querschiffs: „Krönung Mariens". 1649 von de Rinaldis (ohne nähere Angaben) datiert. Leinwand.

— S. Lorenzo Maggiore. Altarbild in der 3. Kapelle rechts: „Madonna del Rosario" Leinwand, restauriert.

— S. Marcellino. In der Mitte der Decke: „Heilige Familie" und „Trinita". Nach 1645, da die Kirche erst 1645 fertig ist. Fresken, gut erhalten.

— S. Maria degli Angeli (Pizzofalcone). Altarbild in der 2. Kapelle links: „Immacolata". 1656 ebenfalls als letztes, unvollendetes Werk gesichert. Leinwand.

Neapel. S. Maria delle Anime del Purgatorio. Hauptaltarbild: „Madonna und die Seelen im Fegfeuer". Leinwand, schlecht erhalten.

— S. Maria la Nova. Capp. di S. Giacomo della Marca: Deckenbilder: „Geschichten aus dem Leben des hl. Giacomo della Marca". Fresken, stark restauriert.

— S. Maria Regina Coeli. Decke: „Geburt, Verkündigung und Krönung Mariä". Nach 1634, da 1634 der Auftrag für die Ausschmückung der Decke gegeben wird. Fresken, restauriert.

— S. Maria della Sapienza. Linke Wand: „Jesus befreit einen Besessenen". 1640—41, da die Kirche ihre Stuck- und Marmor-Dekoration in den Jahren 1640—41 erhält, 1641 geweiht wird und ausgemalt ist. Fresko, schlecht erhalten.

— Monte della Misericordia. Verwaltungsraum: „S. Agnes" und „S. Apollonia". Tafelbild, Pappelholz.

— S. Paolo Maggiore. Mittelschiffsdecke: „Darstellungen aus dem Leben des hl. Petrus und Paulus". Urkundlich 1644. Signiert! Fresken, 1832 restauriert. Signatur: Eques Maximus fecit.

— — Altarbild in der 1. Kapelle des linken Querschiffs: „Madonna mit Kind". Leinwand, gut erhalten.

— S. Pietro ad Aram. Im Chor an der rechten Wand: „Paulus schreibt seine Briefe", auf der linken Wand: „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten". Leinwand, dunkel, schlecht erhalten.

— S. Pietro in Vincola. In der Sakristei: „Madonna und der hl. Rochus als Fürsprecher bei der Pest im Jahre 1656". Letztes, vollendetes Werk. Pappelholz, schlecht erhalten.

— Dom. Pozzuoli. Im Chor: „S. Patroba". Leinwand, sehr schlecht erhalten.

— Museo Nazionale (Pinacoteca). No. 278 „S. Agata". Halbfigurenbild 0,89 × 0,71 m. Leinwand, sehr gut erhalten.

— — No. 387 „S. Bruno". Lebensgroß. 1,78 × 1,16 m. Leinwand, übermalt und schlecht erhalten.

— — No. 480 „S. Agata". Ganzfigurig. 2,35 × 1,82 m. Leinwand, farblich schlecht erhalten, gerissen, stark schattig.

— — No. 479 „Hl. Familie". Signiert: „Massim". 2,55 × 2,10 m. Leinwand auf Holz, Farben eingeschlagen, vor 1623.

— — No. 483 „Flucht nach Ägypten". 0,38 × 0,28 m. Leinwand, kräftige Farben, betonte Landschaft.

— — No. 495 „Flucht nach Ägypten". 0,58 × 0,52 m. Leinwand auf Holz. Ähnlich No. 483, beide frühe Zeit, etwa 1620.

— Museo di S. Martino. Sala del Colloquio: „Predigt Johannes des Täufers". Leinwand.

Neapel. Chiesa: Rechte Seite des Chores: „Abendmahl". Leinwand, 1639 Auftrag.

— — Chiesa: Über dem Eingang: „Pieta". Leinwand, 1638 Auftrag.

— — Chiesa: zweite Kapelle links, Brunokapelle. Decke, Lünetten in Fresko. Seitenwandbilder und Altarbild, Leinwand, 1631—37.

— — Chiesa: erste Kapelle rechts, Altarbild: „Madonna mit Hugo und Anselmus". Leinwand, 1644.

— — Chiesa: zweite Kapelle rechts, Johanneskapelle. Decken- und Lünettenfresken aus dem Leben Johannes des Täufers. In den Zwickeln: Die Kardinaltugenden. Fresko, 1645.

— — Chiesa: Über dem Torbogen in der Sakristei: „Ecce Homo". Fresko, 1644.

— — Chiesa: im Durchgang zur Kapelle del Tesoro: Darstellungen aus dem Alten Testament und aus der Passion Christi. Fresko, 1644. Kleinformat.

— Palazzo Reale. Saal 15. „Petrus weiht S. Aspremus zum Bischof". Urkundlich 1644. Leinwand.

— — Saal 15. „Loth und seine Töchter". Signiert: Eques MAX. Leinwand.

— Sammlung Conte V. Galanti. „Märtyrerin". Signiert: Eques MAX. Leinwand.

Madrid. Pradomuseum. No. 256 „Vision des Zacharias". 1,88 × 3,3 7m. Leinwand. Verfasser hat dieses und die übrigen Bilder nicht gesehen, nur aus Fotos bekannt.

— — No. 257 „Predigt Johannes des Täufers in der Wüste". 1,87 × 3,35 m. Leinwand.

— — No. 258 „Enthauptung Johannes des Täufers". 1,84 × 2,58 m. Leinwand. Bei diesen drei Bildern lebensgroße Figuren.

— — No. 259 „Bacchanal". 2,37 × 3,58 m. Leinwand. Das Bild wird schon im Inventar des königl. Palastes vom Jahre 1686 genannt (Inventario del Real Alcasar, Palacio de Madrid). Von Massimo Stanzioni im Auftrage des span. Königs gemalt. Figuren über lebensgroß. Um 1631.

Rom. S. Lorenzo in Lucina. Kapelle des hl. Antonius: „Antonius mit dem Jesuskind in der Glorie von Engeln umgeben". Leinwand, 1623.

— Galleria Doria. „Sibylle". Signiert. Leinwand.

b) Zugeschriebene Werke.

Budapest. Museum für bildende Kunst. No. 319 „Moses schlägt Wasser aus den Felsen" (Abb. S. 225 i. Katalog von 1916). 2,00 × 2,57,5 m. Leinwand. Das Bild wurde meist dem Pacceco zuge-

schrieben, von A. L. Mayer aber dem Massimo Stanzioni zugewiesen. Der Abbildung wie auch den Farbangaben nach möglich, Verfasser hat das Original nicht gesehen.

Frankfurt. Städelsches Institut. „Susanna und die beiden Alten". Zuschreibung von Voss, Mon. f. Kunstwiss. 1908, Bd. I, S. 266 ff., mit Abb. Zuschreibung überzeugend, das Bild zeigt alle Eigentümlichkeiten Stanzionis, wird auch in der gesamten Literatur übernommen.

Madrid. Prado-Museum. No. 1285 „Bildnis einer alten Dame", von H. Voss „Zur Kritik des Velasquez-Werkes" im Jahrbuch d. pr. Kunsts. 1932, Bd. 33, S. 38 ff., dem Stanzioni zugeschrieben, mit Abb. Allein nach der Abbildung nicht zu entscheiden. Wenn das Bild tatsächlich für Massimo in Frage kommt, dann sicherlich, wie Voss annimmt, für die Zeit nach 1644.

Neapel. Dom, Capp. di S. Gennaro. „Befreiung eines Besessenen durch S. Gennaro". Von De Dominici und Dalbono dem Stanzioni gegeben. L. Ortolani schreibt es ebenfalls dem Stanzioni zu. Das Bild erscheint mir sehr wenig der Art des Massimo zu entsprechen, ich möchte es vielleicht dem Domenichino zuschreiben, was auch nach den Auftragsurkunden für die Ausmalung von S. Gennaro durchaus möglich wäre.

— Gerolamini o chiesa di S. Filippo Neri, Quadreria. No. 5 und 11. Zwei weibl. Portraits. Zuschreibung von De Rinaldis. Da kein anderes gesichertes Bild dieser Art existiert, nur stilkritisch zu entscheiden. Nach meiner Ansicht keine ausgesprochenen Frauentypen des Massimo, allerdings könnte es sich um Frühwerke Stanzionis handeln, da in den Quellen für Massimos frühe Zeit Portrait-Aufträge erwähnt werden.

Rom. Galleria Borghese. „Urteil Salomonis". Zuschreibung von H. Voss im Rep. f. Kunstw. 1910, S. 217. Das Bild ist kein überzeugendes Werk Stanzionis. Die Farbgebung wenig typisch.

Richmond. Sammlung Cook. „Assunta". Zuschreibung von H. Voss in „Der Cicerone" 1910, S. 5 f., Abb. S. 10. Nach der Abbildung zu urteilen, ist die Zuschreibung möglich, wird auch von berufener Seite anerkannt. Das Original ist dem Verfasser nicht bekannt.

c) Untergegangene Werke.

Neapel. S. Annunziata. Im Chor: „Christus bei den Schriftgelehrten im Tempel" und „Hochzeit zu Kana". Celano und De Dominici erwähnen die beiden Bilder als Tafelbilder (wohl Leinwand). Die Kirche brannte 1757 ab, bei welcher Gelegenheit die Bilder sicher

mitverbrannten, da auch vom übrigen Inventar nichts mehr erhalten ist.

— S. Lorenzo. Antoniuskapelle. In der Kuppel: „Der hl. Antonius in der Glorie". In den Gewölben Darstellungen von Wundern des Heiligen. Bei Celano und De Dom. beschrieben, De Dom. spricht sogar von einem notariellen Vertrag vom Jahre 1639, der aber nicht mehr zu finden ist. Durch Erdbeben 1784 zerstört.

— S. Diego. Mittelgemälde der Decke: „S. Diego in der Glorie". Bei Celano und De Dominici. Durch Erdbeben zerstört, 1784.

— S. Teresa. Ausmalung einer Kapelle. Erwähnt bei De Dom. und Dalbono: Fresken sind fast vollständig verdorben.

4. Literatur-Nachweis.

Capaccio, Giulio Cesare: „Il Forastiero, dialogi". Napoli, Giovanni Domenico Roncagliolo 1630.

Caracciolo, Cesare D'Engenio: „Napoli Sacra, ove oltre le vere origini etc." Napoli, Ottavio Beltrano 1623.

Catalani, „Le Chiese di Napoli, Descrizione storica e artistica". Napoli, 1845, 1853.

Ceci, G.: „Saggi di una Bibliografia per la Storia delle Arti Figurativa nell' Italia Meridionale". Bari, 1911.

Celano, Carlo: „Notizie del bello dell antico e del curioso della Citta di Napoli per i signori forestieri date dal canonico C. Celano napolitano . . . ." Napoli, Giacomo Raillard 1692.

Dalbono, C. T.: „Storia dei pittori in Napoli". Napoli, 1859.

— „Massimo i suoi tempe e la sua scuola". Napoli, 1871.

— „Ritorni su l'arte antica napoleana". Napoli, 1877.

De Dominici, Bernardo: „Vite de pittori, scultori ed architetti napolitani luce da autore alcuno scritte da B. De Dominici". Napoli, 1742. Tonni 3 in 4.

Faraglia, N. F.: „Artisti che lavorarono nella Certosa di San Martino e nel Tesoro di San Genaro". Arch. Stor. Nap. X.

— „Artisti che lavorarono nella Certosa di San Martino". Arch. Stor. Nap. XVII.

Ferrante, Don (G. Ceci): „Notizie di artisti che lavorarono a Napoli nel sec. XVII". Napoli Nobil. 1900, 27, 77.

Filangeri, di Candida, G.: „La Galleria di Napoli. (Documenti e ricerche)". Galleria Nazionale etc. V.

— „Indice degli Artefici, etc. Napoli". Napoli, 1891.

Filangeri, di Satrino G.: „Documenti per la storia, le arte e le industrie delle provincie Napoletana". Napoli, 1883—91.

Giannone, Onofrio: „Rittratti e Giunti su le vite de pittori napoletani raccolti et dati in luce da O. Giannone pittore napoletano. (Handschrift.) Veröff. v. Giuseppe Ceci, Arch. Stor. Nap. XXXIII u. bei Riccardi, Napoli, 1909.

Guida d'Italia del Touring Club Italiano: (Ceci) Bd. Neapel. Milano, 1927.

Lanzi, L.: „Storia pittorica dell-Italia etc. (mit Bibliographie)". Bassano, 1789.

De Lellis, Carlo: „Parte seconda overo Supplimento a Napoli Sacra di Cesare d'Engenio. Napoli, 1654. Handschrift de Lellis, i. d. Nat.-Bibl. Neapel.

Napoli Nobilissima: Napoli 1892—1906, 15 Bde. Herausgeber: Benedetto Croce.

— Nuova Serie, Bd. I—III, 1920—23. Herausgeber: C. Ceci und A. De Rinaldis.

Ojetti, Ugo, Dami, L., Tarchiani, U.: „La pittura italiana del seicento e del settecento alla mostra di palazzo Pitti a Firenze, 1922. Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma, 1924.

— Wie vor. Darin: Luigi Dami. Losvolgimento della Pittura italiana del seicento e del settecento. S. 13 ff. (s. Napoletani S. 25 ff.). S. 89 Allgemein. Bibliographie S. 95 Neapel und S. Italien. Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma, 1924.

Pevsner, Nikolaus: „Die ital. Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko, i. Handb. d. Kunstw. Barockmalerei i. d. rom. Ländern (S. 182, Neapel u. Sizilien). Am Schluß dieses Kap. Literaturangaben. Akad. Verl.-Anst. Athenaion, Wildpark-Potsdam, 1928.

De Rinaldis, A.: „Massimo Stanzioni al Prado". „Napoli Nobilissima" 1920, Marzo.

— „Die südital. Malerei d. 17. Jahrhunderts. Mit großer Bibliographie, S. 59. Florenz u. München, 1929. Tafelwerk.

— „Catalogo della Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli. (Mit Bibliograph.) Napoli, 1911, neu 1927.

Rolfs, Wilh.: „Geschichte d. Malerei Neapels", Vorwort (wegen D. D.) Bibliographie über Massimo Stanzioni (S. 266—74). E. A. Seemann, Leipzig, 1910.

Salazar, L.: „Documenti inediti intorno ad artisti napoletani nel. sec. XVII". „Napoli Nobilissima", 1898—09.

Schmerber, Hugo: „Betrachtungen über die ital. Malerei i. 17. Jahrhundert". J. H. Ed. Heitz, Straßburg, 1906.

Spinazzola, V.: „La Certosa di San Martino". „Napoli Nobilissima" 1902, 16.

Voss, H.: „Massimo Stanzioni". Mon. f. Kunstw. 1908, S. 266 ff.
— „Zur Kritik des Velasquez-Werkes". Jahrb. der Pr. Kunsts. 1932, S. 38.
— Kritische Betrachtungen zu den Seicentisten in den römischen Galerien. Rep. f. Kunstw. 1910, S. 212 ff.
— Die falschen Spanier. Der Cicerone, 1910, S. 5 ff.

Lebenslauf.

Ich, Hanns Schwanenberg, arischer Abstammung, kathol. Konfession, wurde geboren in Solingen/Gräfrath am 18. August 1912, als Sohn des Hauptlehrers Walther Schwanenberg und seiner Frau Johanna, geb. Braun.

Ich besuchte das Staatliche Beethoven-Gymnasium in Bonn von Ostern 1922 bis Ostern 1931 und legte dort Ostern 1931 meine Reifeprüfung ab. Im Sommersemester 1932 begann ich in Bonn mit Kunstgeschichte als Hauptfach, Geschichte und Archäologie als Nebenfächer mein Studium. Das Sommersemester 1933 verbrachte ich an der Universität München, danach studierte ich wieder in Bonn bis zum Wintersemester 1936/37. Meine akademischen Lehrer waren vornehmlich: Paul Clemen, Alfred Stange, Eugen Lüthgen, Fritz Baumgart, Wilhelm Pinder, Heinz Rosemann, Wilhelm Levison, Fritz Kern, Richard Delbrueck, Ernst Buschor, Harald Koethe, Hans Diepolder und Erich Bucher.

Ihnen allen schulde ich aufrichtigen Dank.